PII 507

ACADEMIA DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria teatru, muzică, cinematografie

TOMUL 33
1986

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil: MIHNEA GHEORGHIU, membru al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice a Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: ION ZAMFIRESCU

Membri: SIMION ALTERESCU, MANUELA CERNAT, OCTAVIAN LAZĂR COSMA, MIHAI FLOREA, ALFRED HOFFMAN, GEORGE LITTERA, FLORIAN POTRA, ION TOBOŞARU, ZENO VANCEA, membru al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice a Republicii Socialiste România, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU.

Secretar ştiinţific de redacţie: LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU
Secretar de redacţie: DANIELA ARŢĂREANU

La revue STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, seria Teatru. Muzică. Cinematografie (Études et Recherches d'Histoire de l'Art. série Théâtre. Musique Cinéma) paraît 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ROMPRESFILATELIA, SECTORUL EXPORT-IMPORT PRESĂ, P. O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r, Calea Griviţei, 64—66, Bucureşti, România. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

În ţară revistele se pot procura prin poştă pe bază de abonamente. Preţul unui abonament este de 35 lei.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite COMITETULUI DE REDACŢIE al revistei, pe adresa : Institutul de istoria artei, Calea Victoriei 196, Bucureşti, R—71101, c.p. 22—129, sector 1.

APARE O DATĂ PE AN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

P 2507

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 33 1986

SUMAR

ION ZAMFIRESCU, În lumina unei aniversări 3

STUDII

ION TOBOȘARU, Receptarea estetică a teatrului 5
IOANA MĂRGINEANU, Teatrul lui Romulus Guga — dimensiuni umaniste și structuri novatoare 14
MIHAI FLOREA, Mitul Meșterului Manole în teatrul lui Horia Lovinescu 23
ION CAZABAN, Scenografia românească la început de veac 29
LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU, Originalitate și stil în „Cîntecele de pustiu" de Constantin Silvestri 39
MANUELA CERNAT, Filmul ca document al epocii și mărturie a prezenței unor mari actori români în studiourile europene 43
FLORIAN POTRA, Analiza provizorie a producției cinematografice din ultimul deceniu (1976 — 1985) 46

CERCETĂRI DE ISTORIA TEATRULUI

MIHAI MORARU, Două texte inedite ale *Irozilor* lui Picu Pătruț 58
ANDREI PIPPIDI, Cercetări asupra comediei anonime *Serdarul de Orhei* 68
IOLANDA BERZUC, Considerații critice asupra publicului de teatru în cronicile dramatice ale lui D. D. Racoviță-Sphinx 76

NOTE ȘI DOCUMENTE

LIZICA MIHUȚ, Date noi cu privire la „Societatea românească cantatoare theatrale" (1847—1848) 79

CRONICA VIEȚII ȘTIINȚIFICE

Agenda Colocviilor științifice ale Institutului de istoria artei (1985) 82
Al X-lea Festival Internațional „George Enescu" — Simpozionul de muzicologie (Elena Zottoviceanu) 82
Simpozionul „Musica Antiqua Europae Orientalis", Bydgoszcz, 1985 83
Călătorii de studii în Suedia și R.S.F. Iugoslavia (Elena Zottoviceanu) 84
Documentare în Danemarca (Hrisanta Trebici-Marin) 84

NOTE DE LECTURĂ

ILEANA BERLOGEA, *Teatrul și societatea contemporană* (Ion Cazaban) 86
ION CAZABAN, *Căragiale și interpreții săi* (Constantin Paraschivescu) 87
NATALIA STANCU, *Horia Lovinescu* (Daniela Gheorghe) 87
MIHAI RĂDULESCU, *Stilistica spectacolului* (Ion Cazaban) 88
ANNE E. PENNINGTON, *Muzica în Moldova medievală* (Hrisanta Trebici-Marin) 89
HRISANTA TREBICI-MARIN, *Anastasimatarul de la Cluj-Napoca. Ms. 1 106* (Marin Ionescu) 89
ADRIANA ȘIRLI, *Repertoriul tematic al manuscriselor muzicale bizantine și postbizantine* (Marin Ionescu) 90
CORNELIU-DAN GEORGESCU, *Jocul popular românesc* (Hrisanta Trebici-Marin) 90
CLEMANSA-LILIANA FIRCA, *Catalogul tematic al creației lui George Enescu, vol. I (1886—1900)* (Elena Zottoviceanu) 91
BENJAMIN FONDANE, *Écrits sur le cinéma* (Olteea Vasilescu) 92

14.943
P 2/4

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ÎN LUMINA UNEI ANIVERSĂRI

de ION ZAMFIRESCU

În cursul anului de față, 1986, se împlinesc șase secole de la urcarea domnitorului Mircea cel Bătrîn pe tronul Țării Românești.

Evenimentul obligă. Are măreție istorică. Deține în el date capitale privind așezarea statală românească. Reflectă direcții de gîndire și direcții de evoluție în viața și dezvoltarea noastră ca popor. Fondul său politic este încărcat și cu tot atîtea înțelesuri spirituale. Poate că nu există sector de creație și de afirmare națională, care într-o măsură sau alta, în mod direct ori indirect, să nu-și recunoască afinități profunde cu acest eveniment. Conștiința românească, astfel, se află sub tensiunea unei mari preocupări.

Avem de împlinit, mai întîi, o datorie comemorativă. Domnia lui Mircea cel Bătrîn reprezintă unul din capitolele de bază ale trecutului nostru național. Figura domnitorului este intrată puternic în datele sensibilității autohtone. Trăsăturile ei, în genere, se confundă cu trăsături caracteristice ale psihologiei noastre ca popor. În această privință, denumirea de „cel Bătrîn", perpetuată de istorie, spune mult. „Bătrîn", aici, nu semnifică număr de ani, vîrstă înaintată, ci vechime în timp, depărtare de contemporani și apartenența la istorie. Pentru Mircea însă „bătrîn" mai înseamnă virtuți umane și forme de comportare: înțelepciune, experiență de viață, legătură morală cu un pămînt ancestral, măsură în judecăți și acte, forme de omenesc adînc și statornic. Acestea, toate, fac parte dintr-un patrimoniu spiritual al țării. Pun în mișcare simțăminte comune de respect și recunoștință; îndeamnă la meditație și reculegere; devin motive și locuri de pelerinaj. Este atît de necesar, deci, ca în atmosfera evenimentului comemorat aceste simțăminte să se desfășoare bogat, cu întreaga lor putere emotivă, cu tot adevărul lor sufletesc!

Avem, deopotrivă, și o datorie de ordin reflexiv. Ne-o impun, ne-o cer, cu autoritatea lor tăcută, faptele în cauză. Nu ar fi de ajuns doar să recapitulăm și să omagiem aceste fapte. Trebuie, totodată, să și gîndim asupra lor; să le cuprindem și sub prismă filozofică; să încercăm astfel de a le înțelege, pe lîngă ceea ce au reprezentat în momentul în care s-au produs, și prin ceea ce au continuat și continuă să înscrie în arcul viu al existenței noastre istorice.

Mircea cel Bătrîn nu a fost numai un domnitor român; era, tot pe atîta, și o personalitate europeană. Viziunea și concepția lui statală nu priveau numai așezarea românească; se prelungeau și în afară, în tot spațiul sud-est continental. Ca strateg, poate fi măsurat cu vestiții conducători de expediții cruciate. Ca diplomat, se afla în centrul unui sistem de acțiuni și alianțe ce aveau să instituie în procesul medieval al configurării europene linii de forță și preocupări durabile. Într-o întinsă parte a continentului nostru, muncită în această perioadă de multiple amenințări și incertitudini — declinuri ale Bizanțului, înaintări spre Dunăre ale cuceririlor musulmane, diferite urmări încă neresorbite din vremea invaziilor și distrugerilor barbare, imperialisme ale regilor investiți cu misiune apostolică ș.a. —, întemeierea Țării Românești și consolidarea căpătată de aceasta în timpul domniei lui Mircea au constituit factori europeni de ordine, echilibru și stabilitate.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cunoaştem titulatura pe care Mircea cel Bătrîn şi-o asuma ca domnitor: „mare voievod şi singur stăpînitor, domn a toată ţara Ungrovlahiei şi a părţilor de peste munţi, încă şi spre părţile tătăreşti, şi herţeg al Almaşului şi Făgăraşului, şi domn al Banatului Severinului şi de amîndouă părţile, peste toată Podunavia, încă pînă la Marea cea Mare, şi singur stăpînitor al cetăţii Dîrstor". Dincolo de realitatea exprimată în spiritul epocii — pentru că Mircea a fost un om al epocii sale — simţim în rosturile de fond ale acestei titulaturi o scrutare în istorie; o viziune integratoare a teritoriului naţional; o promisiune de mare unitate politică şi spirituală; şi, în totul, intuim o voinţă în mers, lucidă, hotărîtă, menită să aşeze temelii.

Dar, ceea ce ilustrează cu deosebire simţul istoric şi simţul politic al domnitorului român este lupta sa purtată impotriva înaintării musulmane în spaţiul european. A înţeles, înaintea multor alţi principi, şi înaintea multor cancelarii de stat, cît de serioasă se anunţa ameninţarea semilunii, ce conjuncturi din epocă erau de natură a-i veni în ajutor, ce probleme de viaţă putea să deschidă în existenţa şi funcţionarea civilizaţiei europene. Şi-a însuşit fenomenul cruciat; a participat la unele din desfăşurările lui politice şi militare. Poate că prin gîndirea sa de strateg şi prin vocaţia sa diplomatică ar fi putut să evite dezastrul de la Nicopole, dacă i s-ar fi dat mai multă ascultare şi dacă ar fi fost posibil ca gravitatea momentului să prevaleze asupra anumitor trufii şi vanităţi occidentale. Se socotea în conştiinţa sa drept un principe creştin; aceasta nu numai pentru apartenenţa sa la aria culturii bizantine, ci cu hotărîri de factor activ în tabăra europeană, devotat raţiunilor ei istorice şi spirituale.

Pînă în cele din urmă, deşi victorios în cîteva lupte cu oştile turceşti, deşi socotit în epocă drept unul din cei mai puternici adversari europeni ai sultanului, domnitorul Mircea cel Bătrîn a consimţit să plătească acestuia „haraciul" cerut. Faptul a dat şi poate continua de a da naştere la interpretări diferite. În orice caz, acest tribut nu însemna abdicare, ci era un preţ cerut de împrejurări, în acord şi cu o seamă de practici feudale ale vremii, pentru ca ţara să-şi asigure ceva din liniştea de care avea nevoie şi pentru ca politica acesteia de rezistenţă să poată evita confruntări cu consecinţe imprevizibile. Este o concepţie gîndită adînc, atît cu tact diplomatic, cît şi cu un simţ clarvăzător al realităţilor româneşti. Spiritul ei va dăinui şi după domnia lui Mircea cel Bătrîn, devenind timp de cîteva secole un element-cheie în voinţa noastră de existenţă şi de libertate ca popor.

Reflectăm asupra acestor fapte, în lumina perspectivei de cunoaştere instituite între timp. Aniversarea amintită ne aduce în inima unor judecăţi interesînd de aproape, în afară de procese ale vieţii noastre interne, şi prezenţa noastră istorică în mersul afacerilor europene. Multă vreme, imperialismul otoman a pus continentului nostru probleme dintre cele mai grele privind autonomia, securitatea şi posibilităţile lui de dezvoltare. Ţările noastre, şi prin aşezarea lor geografică, ca şi prin implicarea lor în vaste reţele exterioare de interese contradictorii, s-au aflat la poarta cea mai deschisă şi mai încărcată de pericole a pătrunderilor musulmane în centrul Europei. Rezistenţa românească impotriva acestor pătrunderi are valori şi înţelesuri de funcţiune europeană. Apărîndu-ne pe noi, am apărat şi pe alţii. Modul cum ne-am făcut această datorie închide în el trăsături şi virtuţi exemplare. Este nevoie ca şi noi şi lumea din afară să se aplece asupra acestor realităţi cu mai multă voinţă de cunoaştere, şi cu mai mult simţ de justiţie, decît pînă acum.

Grigore Alexandrescu în *Umbra lui Mircea la Cozia*; M. Eminescu în *Scrisoarea a III-a*; mai recent, Dan Tărchilă în drama *Io, Mircea Voievod*; aceştia — fiecare în felul său, cu mijloace artistice proprii — s-au apropiat de adevărurile acestei domnii, le-au înfăţişat în veşmînt liric, le-au dat putere de circulaţie în sensibilitatea comunităţii noastre naţionale. E nevoie ca lucrurile să continue; trebuie ca aceste începuturi să-şi asocieze, mereu, dimensiuni, valenţe şi deschideri noi. Istoria, într-adevăr, reclamă metoda şi rigoarea cercetătorului exeget; ea trebuie să respire însă şi într-un climat de transfigurări, acela în care fiorul uman nu ar putea să îngheţe ori să se termine vreodată.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII

RECEPTAREA ESTETICĂ A TEATRULUI

de ION TOBOŞARU

Receptarea artelor se constituie ca o cercetare, uneori de sine stătătoare, iar în cele mai frecvente cazuri ca un demers de complexă interdisciplinaritate. De sine stătător, s-ar cerceta procesul receptării privit ca mecanism de comunicare, ca modalitate neutră de transmitere; or, în spiritualitatea timpului contemporan, receptarea se impune ca un act ce solicită pluridimensionale perspective. Aşadar, studiul receptării se corelează cu aspectele investigaţiei pedagogice, psihologice, sociologice, estetice, într-o deschidere culturală care să permită receptorului (publicului) o asimilare concludentă, ideal matur a fenomenului artistic.

Este ştiut faptul, şi uneori pare un loc comun enunţul ce constată că altitudinea civilizaţiei unui popor, a unei naţiuni într-o etapă istorică dată se măsoară prin multitudinea imaginilor în care durează spiritualitatea sa, în care se închid tradiţiile şi aspiraţiile colectivităţii. Istoria civilizaţiei, de la leagănul antichităţii europene şi pînă în zorii secolului al XIX-lea, atestă — prin opere de arhitectură, sculptură, pictură, prin artele spectacolului privite sub raportul creaţiei şi a interpretării — modalităţile de obiectivare a omului şi omenirii în durabile imagini artistice. Însă gradul de civilizaţie al poporului, al naţiunii se măsoară odată cu puterea de pătrundere a colectivităţilor către înţelegerea operelor de artă, către asimilarea lor, în procesul educabilităţii estetice, în procesul amplu de identificare a „contemporanului" cu lumea artelor din istoria îndepărtată şi apropiată, împresurătoare.

În ce constă, în fond, caracterul complex şi pluridisciplinar al receptării (estetice) a artelor şi, în demersul nostru, a teatrului în special? Receptarea este indisolubil legată de acţiunea de educaţie estetică a publicului, de acţiunea culturală de educaţie a naţiunii, de climatul civilizaţiei, de condiţiile sociopsihologice, specifice emulaţiei în societatea românească socialistă. Stimularea creativităţii în ramificaţiile sale multiple determină şi influenţează spiritul inventiv, rigoarea aspiraţiilor, alături de sensibilitatea şi emoţionalitatea „constructorilor", trecute — acestea — prin filtrul raţiunii, al reflexivităţii, al „logicii de asamblare" a elementelor ce compun în sens larg concepţia, viziunea şi atitudinea mărturisite în tumultul realităţii sociale şi morale înconjurătoare. O receptare autentică porneşte şi se educă difuz şi ritmic, spontan şi instituţional, prin tabloul artistic al societăţii văzute în lumina valorilor spirituale şi simultan materiale. Receptarea se constituie din fasciculele educaţiei estetice, din fasciculele culturii generale şi de specialitate, din fasciculele experienţei proprii de creaţie şi creativitate. Cercetarea creativităţii sub raportul receptării estetice oferă un cîmp larg, parcelat în arii ale gîndirii, ale cugetării în solare iradieri. Receptarea devine „hronic" şi „clipă" a culturii atunci cînd publicul face dovada apetenţei formate prin mlădierea sensibilităţii şi reflexivităţii determinate de condiţiile sociale eflorescente ale epocii

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 33, P. 5—13, BUCUREŞTI, 1986.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în care el, publicul, se afirmă ca ființă reală, autentică, ca grup social nou în sfera civilizației contemporane.

Receptarea estetică a artei devine în condițiile socialismului românesc multilateral dezvoltat o problemă de importanță națională, legată de formarea și afirmarea spiritualității în ambianța unui spațiu cultural elaborat.

Rețeaua culturală, rețeaua diversificată a culturii active și angajate contribuie, azi, cu fervoare, la propulsarea unei receptări superioare și tinde, implicit, la maturizarea deplină a educației estetice. Educația estetică și receptarea se cer a fi privite ca elemente complementare într-un circuit complex al valorilor. Valorile educației estetice sînt integrate în palmaresul valorilor determinate de societate și care își pun amprenta pe fondul aperceptiv al omului, al publicului, pe conturul și fizionomia lui spirituală.

Receptarea estetică se constituie ca un cîmp de studiu supus rigorilor cercetării, de la investigațiile de semiotică pînă la cele de ordin socio-psihologic. Educația sensibilității difuze, a emoționalității ar reprezenta un punct de pornire. Pe parcurs, „magistralei" i se adaugă forme și modalități noi de educație a receptării, cele mai eficiente fiind fără îndoială cele instituționalizate. Canalul educării actului de receptare prin intermediul școlii, laolaltă cu cel al generoasei implicări în Festivalul național „Cîntarea României", această modalitate originală și particulară de stimulare a creativității, alcătuiesc forme importante de fortificare estetică a publicului larg. Există o influență comună, multipotentă, a tuturor artelor ce acționează asupra dezvoltării sensibilității receptoare. Ierarhizarea ipotetică a artelor nu ne-ar duce decît la constatări subiectiviste, arbitrare, absolutizante. Din landul artelor alegem teatrul, considerat ca artă componentă în sistemul general al creativității artistice cunoscut în istorie și în contemporaneitate. Așadar, vom alege *teatrul*, ca moment posibil în cercetarea receptării estetice și implicit a educației estetice. Teatrul, poezie dramatică și artă spectaculară, ni se înfățișează prin excelență ca *arta comunicării*, ca dialog, ca istorie și contemporaneitate construite într-un unic univers, artificial, spiritual imaginat și plăsmuit de creatori, ca lume și stare în circuitul acțiunilor, conflictelor, coliziunilor și antagonismelor imaginate și interpretate, ca gest cultural și civilizator, ca *artă* — percutantă și benefică — în actul înnobilării sensibilității umane. Grav și hedonic, teatrul contribuie din plin la starea de grație prin care publicul devine modelul artistic exponențial al unei posibile deveniri reale. Mecanismul receptării și al configurării statutului publicului, azi, impune descoperirea creației teatrale în procesul asimilării sale. Literatura dramatică creează o lume și un univers literar-poetic, arta scenică recreează aceeași lume în semnele și în simbolurile teatrului, publicul decodifică lumea scenei acomodînd-o propriei sale înțelegeri. Așadar, *faptul teatral* în elementele lui componente, în „triada" sa, se alcătuiește ca o unitate incandescentă. Succesiunea este logică și transitorie, fără să acorde primat unuia sau altuia din elementele întrepătrunse în decurgerea ei. Literatura dramatică viiază prin arta spectacolului și — simultan — spectacolul, puterea rațiunii sale, sînt validate prin *receptare*. Literatura dramatică și arta scenică cu statuturi specifice și proprii, ambele durează întru complementaritate. Ideea de „primat" a format obiectul unor cercetări care s-au istovit timp de jumătate de secol. Astăzi, vorbim despre „complementaritate", cu egală grație acordată literaturii și spectacolului. Tot astăzi, vorbim despre receptare și public, în termenii moderni ai climatului spiritualității contemporane. Vorbim despre publicul considerat drept categorie socio-estetică, eterogenă în concreticitate și omogenă sub raportul aspirațiilor. Publicul, așadar, „citește drama" în imaginile spectacolului și decodifică spectacolul prin incidența semnelor și simbolurilor pe care și le extrage dintr-o arie culturală rîvnită. Publicul depășește receptarea senzorială pășind în zona receptării intelective și năzuind să se integreze aspirațiilor lumii văzute sau imaginate de el.

Peisajul literaturii dramatice în varietatea sa problematică și stilistică panoramează monografia societății românești contemporane. Istoria sensibilă, artistică a societății se colorează viu în dramaturgiile lui Horia Lovinescu, Paul Everac, D. R. Popescu, autori exponențiali și — în vastul cîmp al literelor consacrate scenei ce ridică obelisc culturii noastre — reputați dramaturgi. Dramaturgia contemporană se manifestă în dimensiunile multiple ale genurilor și speciilor ce dau relief teatrului modern și actual. Drama socială alături de drama istorică, drama politică alături de drama poetică, comedia satirică și comedia lirică însumează cîteva din pistele scrisului dramatic. Eflorescența literaturii dramatice coincide cu eflorescența artei scenice. Arta scenică în contemporaneitatea noastră, în spiritul noii teatralități, a dobîndit valențe înnoitoare. Tradiția a amplificat inovația și ino-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vaţiile teatrului contemporan au determinat modalităţi de comunicare specifice şi proprii climatului teatral al timpului scrutat. Regia a devenit o şcoală a spiritului, după cum creaţia actorului a impus teatrul actual în lume. Asistăm la desfăşurarea unui larg evantai stilistic regizoral, fortificat de cultura şi reflexivitatea contemporaneităţii, participăm la creaţii regizorale durabile şi totodată la cea mai modernă formă a expresivităţii actorului. Arta scenică şi-a lărgit spaţiul de joc şi construcţia scenografică a contribuit la modernizarea fenomenului teatral. Modernitatea teatrului se cere a fi înţeleasă ca o problemă culturală contemporană şi totodată ca o reechilibrare a valorilor în ceea ce priveşte procesul transformărilor de ordin artistic pe care le pretinde timpul actual, astfel ca scena şi spectacolul să se constituie drept fenomen ce omogenizează istoria şi contemporaneitatea mentalităţii estetice spectaculare într-o unitate culturală iradiantă.

Fie perisabile sau fulgurante, operele artei teatrului rămîn în istoria unei epoci, în istoria timpului parcurs, intersectîndu-şi traiectoriile cu cele ale operelor zămislite de artele îngemănate sau aparent îndepărtate. Teatrul durează în istoria civilizaţiei unui popor prin memoria şi mentalitatea publicului, ca şi prin teatrologia ce studiază devenirile creaţiei dramatice în acumulări de fapte selectate de viziunea culturală şi de ideologia societăţii. Din acest punct de vedere, receptarea ocupă un loc important în analiza faptului teatral. Publicul şi receptarea, deci subiectul în procesualitatea sa estetică, depun mărturie asupra a tot ceea ce a zidit teatrul într-o anumită epocă. Importanţa publicului şi a receptării ni se pare legitimă deci, în studiul complex pe care îl ridică teatrul cu pietate păstrat în memoria afectivă a receptorilor. Operaţia delicată a mecanismului receptării îmbogăţeşte istoria artei teatrale, tot astfel cum o istorie a mentalităţii publicului îmbogăţeşte deopotrivă istoria teatrului. Există o formă superioară şi specializată a receptării închisă în *cronică* şi în *critică*. Critica de teatru descifrează profesional mecanismul receptării şi constituie fişe pentru o posibilă istorie a artelor spectacolului. Privită sub raportul receptării, critica joacă un rol important, cultural şi ideologic totodată, ceea ce impune ca sistemul valorilor pe care îl cultivă în spiritul obiectivităţii să determine o benefică influenţă în masa publicului. Critica se integrează în artele spectacolului prin observaţia acută şi recompune mecanismul creaţiei scenice, conceptualizîndu-l prin fervoarea teoriei şi a poeticii aplicate. Critica este aşadar act de cultură al cărui obiect îl constituie spectacolul ca artă. Influenţa criticii se manifestă în sfera spectacolului propriu-zis şi nu în mecanismul instituţiei teatrale. Reflexivitatea critică este de natură estetică şi socială, contribuind la direcţionarea artistică şi morală a artelor spectacolului.

Relaţia dintre receptare şi critica de teatru oferă zone de cercetare uneori inedite în ceea ce priveşte educarea publicului prin intermediul artelor spectacolului. De vreme ce critica reprezintă o formă superioară şi specializată de receptare, rolul actului critic în procesul educaţiei estetice ocupă un loc central. Exigenţele criticii pe care le reclamă cultura timpului nostru sînt legate direct de tendinţa modelării receptării în lumina unor criterii superioare, criterii culturale şi morale chemate să determine profilul modern al publicului contemporan. Critica de teatru recompune spectacolul în categorii şi concepte; demontează procesul creaţiei artistice relaţionîndu-l cu semnificaţiile operei scenice; produce „lectura" spectaculară în virtutea puterii de logicizare a artei teatrale; emite judecăţi de valoare, globale şi particulare, judecăţi ce poartă amprenta sensibilităţii subiective a criticului; în sfîrşit, critica de teatru contribuie la afirmarea unui climat spiritual de viaţă artistică propice evoluţiei artei teatrale. Modernitatea culturii teatrale a diversificat tipurile de critică de teatru. Indiferent de forma sau formula criticii, dacă ea este foiletonistă, teoretică prin excelenţă (estetică) sau aplicată, filologică sau stilistică — i se cere criticii a imprima o linie culturală directoare, concordantă cu tendinţele înnoitoare fortificate de ideologia timpului prezent, de aspiraţiile societăţii. Judecata critică subiectivă se validează în judecata colectivă superioară acordată cu imperativele pe care le impune societatea, în vasta construcţie a educaţiei spirituale moderne şi contemporane. Criteriile actului critic aparţin mentalităţii societăţii care le emană şi ele vor sluji afirmarea ei ideologică şi morală în realitatea împresurătoare. Există o formulă care preconizează *acţiunea* în critică şi critica de teatru se vrea *critică de acţiune*. Critica de acţiune se include în acţiunea generală a societăţii şi ea se particularizează în măsura în care judecata critică individuală obiectivează o stare a mişcării teatrale căreia criticul îi este contemporan, martor. Critica de acţiune nu se suprapune cu instituţia de spectacol sau cu factorii de decizie. Actul criticii de acţiune impune atenta observare a fenomenului teatral într-o arie culturală mai largă. Normele criticii de acţiune rămîn normele criticii de teatru. Particularizările criticii în metodologii posibile

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se cer a fi unificate în spiritul culturii de acțiune, în spiritul culturii angajate. De aici se solicită criticii judecăți de valoare temeinice concordante cu o judecată morală care să contribuie la direcționarea autentică a mișcării teatrale. Estetismul și absolutizările în materie de critică, cultivarea elementelor încifrate sub egida post-modernismului produc derută în actul receptării estetice. O educație estetică ritmică, riguroasă și sistematică se bazează pe fundamentele clasice înnoitoare și opera critică devine salutară atunci cînd își aduce prinosul la extinderea frontului de acțiune al formării gustului artistic autentic prin intermediul artei teatrale. Critica de teatru discerne nonvaloarea de valoare și modelează valorile înseși ale artei spectaculare în spiritul unei receptări adecvate.

Dincolo de aspectele receptării, de cele ce au în vedere publicul și educația sa estetică, critica de teatru anunță prin constatări și valorizări succesele și limitele creatorilor consacrați artei scenice. Operația critică temeinică, atunci cînd compune procesul creației artistice, se cere a pătrunde cu har estetic și psihologic în opera scenică, în interioritatea creației artistice. O asemenea formulă critică, despovărată de tarele literaturizării și pletoră adjectivală, impune prin reflectarea artei spectacolului în esențele sale nobile. Critica de teatru este implicit filologică și direct teatrologică în deschiderile pe care le ridică știința teatrului în actualitate. Conturul universului uman închis în imaginile poeziei dramatice, conturul universului uman fabulat, imaginat în arta scenică, semnificațiile universului scenic, modalitățile comunicării și capacitatea receptării operei scenice implică unele atribute superioare ale criticii de teatru — critică culturală care anulează derivele posibile ce apar în zonele de margine ale mișcării teatrale. Modalitățile variate ale actului critic anulează totodată linearitatea, enunțul comun — dinamizînd însă percutanța criticii, printr-o eficace acțiune ce are în vedere opera scenică construită și reflectarea sa în mentalitatea publicului. Avem în vedere critica în termenul superior al științei umaniste și, totodată, publicul ca factor exponențial cu virtuți generalizatoare. În ultimele două decenii ale secolului nostru, preocuparea pentru ascensiunea teatrului și lărgirea spațiilor pe care le ocupă acesta în procesul educației estetice a cultivat formula unui sistem de critică-dezbatere, prilejuit de ample manifestări cultural-teatrale specializate, în diverse zone geografice ce aparțin hărții spirituale a societății românești astăzi. Eficiența criticii s-a manifestat în cadrul unor colective teatrale, ca și într-un colocviu întreprins cu creatorii și publicul sub cupola *sui generis* a Festivalului național „Cîntarea României". În acest fel critica de teatru și-a lărgit sfera de investigație, îmbogățindu-și „materialul" de reflecție, uneori pe plan republican. Acest caracter itinerant al acțiunii critice a sporit valențele criticii de acțiune cu rezultate benefice reciproce. Generalizarea actului critic a avut în vedere curentul amplu al mișcării teatrale și a cunoscut pulsația teatrului în nenumărate centre culturale. A dobîndit critica de teatru cu acest prilej noi elemente în legătură cu aria repertorială racordată profilurilor demografice, teritoriale. Receptarea fenomenului teatral contemporan, plecînd de la eterogenitatea publicului, implică și o anumită selecție repertorială care să rimeze cu cerințele locale. Cerințele locale, care nu minimalizează importanța artei scenice, „acolo" și „atunci", ci modelează cultura teatrală în funcție de „beneficiari". Critica de acțiune în aceste condiții „itinerante" s-a impus ca formă critică „orală" cu împliniri legate de perspectivele teatrului din diferite zone geografice. Astfel, critica și-a amplificat valențele sale praxiologice, considerate — sub raportul eficienței — prin contribuția pe care o aduce ea în „teatrosfera" timpului nostru. Este evident faptul că opera de artă — în acest caz, arta spectacolului — reprezintă cel mai bun mentor de educare a receptării, a publicului, prin intermediul senzorialității vizuale, plastice, și prin dimensiunile reflexivității pe care o stimulează creația scenică.

Dar critica de teatru complementară culturii teatrale sporește virtuțile modalității de receptare. Oferă receptării baze culturale temeinice și facilizează procesul în condiții optime. Dintre multiplele atribute ale criticii de teatru se cer a fi subliniate cele ce vizează cultura. Și poate că tocmai din acest punct de vedere critica de teatru se cere a fi culturală și direcțională, statornicindu-se pe bunele tradiții ale criticii cunoscute din evoluția ideilor și teoriilor despre critică de la începutul secolului XX. Tradițiile criticii teatrale sînt continuu îmbogățite de ideologia estetică a timpului contemporan și de elementele noilor metodologii pe care le-a inaugurat critica de artă din ultimele decenii, critica de artă în confruntările sale cu experiența artistică înnoitoare a epocii. „Lecturi spectaculare" recomandă critica de teatru astăzi, cu sporul unor norme ce sînt specifice și proprii culturii contemporane, socialiste. „Lecturi spectaculare" incită critica de teatru, fie din opera clasicilor, fie din opera contemporanilor, în viziuni artistice și în modalități de comunicare acordate cu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sensibilitatea realității impresurătoare. Așadar, rosturile criticii sînt majore în materie de receptare și critica de artă influențează procesul receptării în ipostaze ideale. Opera de artă și critica ei alcătuiesc un binom cu benefică înrîurire pluriformă.

Cercetînd aspectele receptării și caracterul interdisciplinar al acestui proces, constatăm — plecînd de la principiile generale ale esteticii — că în contemporaneitatea noastră se decupează precumpănitor din triada : operă-autor-receptor, ultimul element, publicul sau cititorul, motivîndu-se aceasta prin climatul socio-politic al societății socialiste care acordă un loc important formării și dezvoltării personalității umane. Astfel, receptarea este direct legată de personalitatea umană, de capacitatea multilaterală a omului contemporan și de puterea lui de absorbție a fenomenelor creativității artistice specializate : artele. Ceea ce înseamnă că în investigațiile pluridisciplinare ale esteticii și, implicit, în acelea ale receptării, factorul determinant devine, în perspectiva mentalității actuale, receptorul. El, receptorul, asimilează o lume construită, narată și plăsmuită de autor și tot el, sensibilizat, devine obiectul ulterior al artelor ce cultivă omul ca prezență activă, contemporană, istorică sau posibilă — obiect al creației artistice. Cum obiectul artei îl formează, așadar, omul concret, imaginar și ideal, realitatea umană decupată din realitatea existențială, el, receptorul, omul și lumea sa afectivă transformată creează — printr-o reacție în lanț — izvorul nelimitat al inspirațiilor superioare, zămislitoare de opere ce tind să atingă „ținta" societății contemporane. Datele esteticii generale ne oferă larg cîmp de observație în ceea ce privește studiul teatrologiei raportat publicului, receptorului spectacolului și al artelor spectacolului. Aspectele aparent comune ale esteticii filozofice își găsesc teren fertil de germinare în domeniul esteticii aplicate, al poeticii artei teatrale.

Statutul receptării estetice a fenomenului teatral solicită instrumentarea unor categorii contributive la determinarea fizionomiei sale.

Recompunerea artei spectacolului prin procesul asimilării sale estetice solicită receptorului, publicului, cultura unor categorii indispensabile descifrării sensurilor complexe ale operei spectaculare. Cazurile limită-inferioară în ceea ce privește receptarea sînt dovedite de unele teste ce urmăresc sondarea opiniei estetice a spectatorului. S-a constatat în cadrul unui eșantion alcătuit din subiecți tineri că impresiile furnizate de un spectacol sînt formulate în enunțuri de cele mai multe ori tematice, în formule lineare, în sintagme comune, de o anumită pauperitate senzorială, emoțională și rațională. Sînt decupate dintr-o suită de imagini scenice detaliile nesemnificative sau cele ce nu produc valori, semnificații, sensuri. După cum, uneori, apetența subiecților din eșantionul amintit mărturisește o preocupare pentru un anumit gen de spectacol, visceral, direct senzitiv, hedonist, învecinat cu deconectarea gratuită.

Spre a eradica asemenea situații, se impune educația receptorului prin cultură estetică dirijată ritmic sau prin cultura estetică ce se poate produce atunci cînd opera se constituie ca inspirat mentor. Receptarea în condiții superioare a artei spectacolului solicită receptorilor cultură filologică, literar-dramatică, dublată de sensibilitate culturală. Stimularea creativității publicului implică gust și ideal artistic adecvat. Aceste două stări, fapte, se nasc și se dezvoltă procesual grație artelor spectacolului, momente contributive la modelarea spiritualității și implicit a sensibilității. Problemele gustului artistic al receptorului se cer a fi limpezite în educația estetică atît prin intermediul artelor, cît și prin stimularea capacității lui de asimilare estetică a lumii și, implicit, a posibilităților sale de a construi fapte extra-artistice dintr-un spor al creativității exersate într-un proces ritmic de muncă.

Rezultă, așadar, că geneza creativității poate fi cercetată atît în aptitudinile ei comune, cît și în cele particulare, zămislite de arta teatrului. Dincolo de gust și ideal, se impun receptorilor o atitudine estetică cristalizată, o viziune despre artă și o concepție complexă despre sensurile și rosturile artelor în lumea sensibilă contemporană lor. Educabilitatea viziunii și a concepției creează premisele reușitelor în procesul de receptare, în procesul de detectare a valorilor autentice și de sancționare a carențelor poluante într-un univers spiritual ce generează aspirații superioare celor din trecut. Cultura și sensibilitatea receptorilor se încheagă în instruirea lor în ceea ce privește limbajul artelor spectacolului. Viciile enunțului liniar, tematic, pot fi anulate atunci cînd „nararea" devine posibilă prin intermediul relatărilor prinse în cercurile limbajului artistic, ale expresivității artelor spectaculare, prin stîrnirea capacității de a reproduce faptele asimilate sub semnul particularităților specifice artei scenice, al elementelor de stilistică spectaculară. Inițierea receptorilor într-o problematică legată de estetica artei teatrale, de conceptele teatrologiei moderne devine obligatorie

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu ca erudiţie sau elitarism în receptare, ci ca reală condiţie necesară bucuriei spontane şi reflexive pe care o produce opera scenică. Sînt solicitate, în consecinţă, potenţialurile neexploatate ale receptorilor de a reuşi decodarea operei scenice în semnele adecvate ale artei teatrale. Expresia şi expresivitatea artei actorului, valorile încărcate de sensuri ale cuvîntului rostit, metafora corporalităţii în actul scenic, opera teatrală privită sub raportul modalităţilor de comunicare ale inventivităţii regizorale, spaţiul scenic stilizat prin simbolurile scenografiei, caracterul pluriform al artelor spectacolului contemporan — toate aceste impulsuri epuizează parţial energia ce se cere receptorilor în materie de asimilare estetică a lumii plăsmuite de incandescenţa teatrului.

Posibilitatea pe care o are receptorul de a decompune şi de a recompune spectacolul determină bucuria estetică. Contururile receptării şi remodelarea statutului ei reprezintă astăzi o problemă de gravă importanţă. Personalitatea umană exponenţială se cere a deveni capabilă de generalizare şi universalizare. Societatea contemporană solicită complexă instruire şi, în palmaresul valorilor actuale, artele zămislesc conştiinţe demne şi apte înţelegerii şi participării la tot ceea ce conţine şi anunţă frumosul, sublimul, eroicul, monumentalul, în „clipa" şi în „hronicul" umanităţii prezente. Educaţia estetică prin intermediul artelor spectacolului procură adevărate satisfacţii numai atunci cînd publicul instruit cunoaşte „aşteptarea" estetică şi participă la bucuria întîlnirii cu opera.

Cultivarea receptorilor în razele esteticii artei teatrului prelungeşte o benefică influenţă în domeniul larg al esteticului vieţii cotidiene. De cele mai multe ori, viaţa se constituie ca un ceremonial estetic; ceremonialul naşterii, ceremonialul cununiei, ceremonialul momentelor semnificative, festive, ceremonialul datinilor alcătuiesc monografia sensibilă a omului şi a omenirii în veşmintele sărbătorilor ce înnobilează făptura şi fizionomia contemporanilor noştri. Valorile esteticului apar totodată în procesul construcţiilor extra-artistice, în făurirea valorilor care oferă altitudine civilizatorie societăţii şi timpului. Omul devine „creator de artă" într-o largă sferă de preocupări utile. Valori spirituale şi materiale alcătuiesc laolaltă edificiul lumii şi ele se înscriu pe magistralele istoriei. Receptorul operei de artă devine astfel, implicit, receptorul lumii înconjurătoare, capabil să o transforme şi să îi ofere aura sensibilităţii sale de orfăurar. Întreaga lume înconjurătoare poartă amprenta capacităţii estetice a celor care vieţuiesc în ea. Edificii, construcţii, opere arhitectonice, formele geometrice ale spaţiului organizat evidenţiază spiritul creator, inventivitatea omului, sensibilitatea sa, arta şi tehnica priceperii sale durată în realităţi ce poartă amprenta gradului de civilizaţie al etapei făurite de colectivităţi, popor, naţiune. Accentele pe care le acordăm receptării estetice pe planul valorilor extra-artistice vor să dovedească importanţa legitimă ce se acordă personalităţii umane privită ca subiect şi obiect al artelor. Rezultă, aşadar, că receptarea estetică, indiferent de genurile artelor, dovedeşte influenţa exercitată de fascinaţia unei *praxis*. Receptarea estetică îl modelează pe om, modelează colectivitatea şi contribuie la o generalizare a sensibilităţii superioare în deschideri sociale, morale şi civice.

Receptarea operei scenice, capacitatea de decodare a universului scenic de către public se realizează în condiţii optime odată cu ivirea orizontului aşteptării estetice. Aşteptarea estetică reprezintă bucuria apropiatului ceremonial, bucuria întîlnirii cu opera, valorificarea ei într-un climat spiritual benefic afirmării valorilor culturale. Aşteptarea estetică are un caracter de procesualitate şi la capătul ei publicul este răsplătit de opera fascinantă şi seducătoare. Vraja aşteptării dinamizează sensibilitatea publicului, îi conferă veşmintele ceremonialului şi pune în mişcare totodată conştiinţa estetică a receptorului, aptă şi disponibilă, permeabilă valorilor pe care le exprimă opera dramatică sub luminile fascicolare ale scenei. Aşteptarea estetică şi nivelul acestui popas implică educaţia estetică a publicului. Clipa este inerentă pentru o asimilare superioară a spectacolului, pentru descifrarea semnelor şi simbolurilor care închid, sub volumele lor sonore şi vizuale, valori dense în semnificaţii lucide şi afective. Aşteptarea estetică incită conştiinţa publicului aducînd în jos intuiţia şi senzorialitatea lui, alături de capacitatea reflexivă. Momentele premergătoare spectacolului, înfiorata aşteptare a întîlnirii estetice determină condiţia şi posibilitatea receptării complexe; aceasta porneşte de la text şi sfîrşeşte cu infidelităţile multiple benefice pentru opera scenică ce creează un univers convenţional, teatral, a cărui geneză îşi găseşte orizontul în literatură.

Spectacolul provoacă şi incită conştiinţa estetică a publicului, care devine coparticipant al operei scenice. Actul coparticipării publicului se cere a fi înţeles ca potenţă a acestuia de a descifra opera şi de a se integra universului ei prin altitudinea aspiraţiilor lui. Spectacolul implică, sub raportul receptării, o contemplare activă, graţie căreia publicul deslușește în conotaţiile operei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

scenice senzori și semnificații durabile. Emoționalitatea și reflexivitatea receptorilor alcătuiesc un binom exprimat în dialectică unitate. Empiricii în materie de teatru preconizează provocarea, integrarea și coparticiparea publicului în spațiul ludic, fizic și moral. Sînt opinii critice singulare, aculturale, care urmăresc flatarea unor viziuni regizorale infantile, dereglatoare, populiste, cu consecințe tendențioase în ceea ce privește autoritatea morală a dramaturgului și a operei sale. Integrarea spectatorului în opera scenică înseamnă act de cultură. Shakespeare se refuză cabaretului, Terențiu — vodevilului în circ; Caragiale — însuși — refuză piața în afara scenei. Așadar, coparticiparea publicului are semnificații adînci. Publicul pătrunde în universul mirific al scenei, „ascultă", „vede" și „trăiește" destinul eului dramaturgic tradus în parametrii scenei, ai lumii conturate de semnele artelor spectacolului.

Așteptarea estetică și întîlnirea cu opera, coparticiparea imaginară și nu fals, forțat reală la desfășurarea creației scenice înnobilează publicul prin interogațiile spectacolului și, poate, prin răspunsurile pe care el și le dă sieși. Așteptarea estetică este convertită într-un act de reculegere. Pregătirea publicului prin acțiuni psiho-fizice premergătoare celor pe care le va dezvolta scena însumează experiențe peste care sociologia receptării a trecut în tăcere. Spectacolul de teatru implică un anumit tip de coparticipare, tip de reflectare clasică îmbogățit însă de modificările spirituale ale timpului prezent. Spectacolul provoacă publicul și-l antrenează într-un dialog, într-o dezbatere, într-o stare colocvială. Răspunsurile publicului și neliniștile sale alcătuiesc acțiuni, fapte, coliziuni nevăzute. Iar valoarea operei scenice se măsoară uneori prin prelungirea receptării determinată de cugetul și simțirea publicului capabil să ducă mai departe destinele universului uman construit pe scenă. Așteptarea estetică pune în mișcare conștiința publicului, alcătuind-o din multiple valori culturale.

Teatrul, în egală măsură cu celelalte ramuri, forme și tipuri de creativitate artistică, contribuie în mod particular, specific, la educarea estetică a colectivității. Peisajul teatrului contemporan oferă nenumărate, semnificative momente de „operă scenică" apte să incite receptarea, să determine așteptarea și întîlnirea cu capodopera. Teatrul universal, românesc și al lumilor, operele contemporaneității noastre se zămislesc spectacular în imagini „active", capabile să modeleze și să remodeleze fizionomia spirituală a societății noastre. Exigențele solicitate artelor spectacolului sub raportul valorilor pluriforme sînt indisolubil legate de necesitatea afirmării omului într-un spațiu cultural al demnității. Teatrul contemporan, poate mai mult ca oricînd, se constituie astăzi ca o puternică pîrghie estetică și culturală, în sensul larg al termenului.

Receptarea estetică a teatrului se consolidează în măsura în care receptorii, diversele grupuri și categorii de public își confirmă fondul cultural și potența aperceptivă prin intermediul celorlalte ramuri, forme, tipuri de artă. „Cultura" poeziei, a romanului, a concertului și a filmului sînt benefice pentru „lectura" adecvată a spectacolului. Frecventarea acestor opere, în sensul cunoașterii și al asimilării valorilor lor, acomodează publicul cu descifrarea mijloacelor de expresie specifice teatrului și celorlalte forme de creativitate specializată. Totodată, cultura general umanistă imprimă receptorilor forța discernămîntului nu în ceea ce privește ierarhia tipurilor artistice, ci în materie de expresivitate particulară în variate forme și ipostaze ale artelor. Redimensionarea dramaturgiei universale (Shakespeare, Molière, Goldoni) sau a celei naționale (Caragiale, Camil Petrescu) sub raportul receptării contribuie la posibilitatea detectării valorilor dramaturgice și stilistice necesare unei asimilări estetice exponențiale, de către publicul avizat. Aprecierea în general a operei de artă și, în cazul nostru, a artelor spectacolului se formulează de cele mai multe ori prin opinia publică avizată asupra domeniului. Ceea ce înseamnă că extremele — critica de artă sau simptomele pauperității spirituale — dictează opinii, în unele situații, absolutizante. Există o tendință a criticii de a deregla atitudinea publicului prin propulsarea unui estetism dogmatic, nociv, care estompează literatura dramatică și poezia literelor, în favoarea suspectelor innoiri exacerbate urmărite, în mod particular, de regie. După cum, din eterogenitatea diverselor tipuri de public, un eșantion restrîns creează atmosferă agitată în jurul stărilor de comentabil gust artistic. Receptarea implică observația valorilor autentice în artele spectacolului, contributive ca model moral de comportament, ca adevăr al vieții transfigurate, ca exprimare cultă în spiritul normelor de urbană comunicare.

Teatrul influențează publicul prin modele, prin aspirațiile care-l prelungesc întru reflexivitate, înnobilîndu-i conștiința estetică. De multe ori, actorul în rol, omul viu în care se întruchipează eroul dramatic este considerat drept imaginea unui „magister vitae". Prin creația artei acto-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rului, cultura artei spectacolului imprimă în mentalitatea și pe retina receptorilor fapte și acțiuni ce pot să le remodeleze cugetarea și simțirea în devenirea lor despovărată de inerente crispări, în devenirea solară a omului și a colectivităților. Arta teatrului se cere a produce adevărata *catharsis* în sensul istoric al termenului, preîntîmpinînd falsa *catharsis*, de eliberare hedonistă, suspect viscerală. Receptorii constituiți în publicul considerat, de această dată, destinatar al artei scenice, vor decela dintr-un larg palmares al valorilor pe cele ce poartă semnele actualității și ale accesibilității totodată, fără însă a accepta nici un rabat. Valoarea este consubstanțială accesibilității și actualității. Iar actualitatea se constituie ca normă estetică doar fiind intrinsecă operei, și nu ca temporară procesualitate.

Construcția statutului receptării moderne și actuale aduce noi elemente în legătură cu conștiința estetică a publicului prin intermediul căreia opera de artă, opera spectaculară se reflectă în condiții optime. O conștiință estetică matur dezvoltată oferă receptorilor posibilitatea de a decripta opera spectaculară, selectînd simultan sensurile acesteia, semnificațiile ei estetice, eliminînd cu probitate dereglările și notele aberante, anestetice. Educația estetică a publicului creează posibilitatea înțelegerii nuanțate a relației *artă — viață*. Arta transfigurează viața și nu se suprapune existenței. Destinatarul operei spectaculare descifrează în universul lumilor scenice semnele vieții în metamorfozele ei produse de plăsmuirile creatorilor. Interpretarea mecanicistă, vulgarizatoare a relației *artă — realitate* gestează carențe în materie de gust artistic și judecată de valoare. Realitatea operei scenice reprezintă *viață recreată*, realitate construită, imaginată, spirituală, *realitate recreată*, plăsmuită prin harurile inepuizabile ale talentului. Prin decriptare, receptorii desfac sensurile conotațiilor, descifrînd în viia lor plasmă gîndul și sensibilitatea creatorilor.

Capacitatea elevată de receptare a unui destinatar avizat implică educația așteptării. Orizontul sau nivelul așteptării determină starea psihică pe un fond aperceptiv util integrării sale în ceremonialul teatrului. Așadar, în tendința reevaluării moderne a receptării așteptarea reprezintă o formă obligatorie de acomodare cu opera de artă. Așteptarea solicită din partea publicului o pregătire superioară premergătoare provocării pe care o lansează actul teatral conținut în opera spectaculară concretă. Educabilitatea așteptării se vrea a fi un proces de stăruință spirituală, de cultură implicată și de trezire a disponibilității emoționale. Așteptarea reprezintă pragul și poarta pătrunderii în tainele operei, starea de vrajă și de seducție grație căreia publicul intră în lumea ludică a scenei. Așteptarea pare a fi pre-ceremonialul spectacolului, pregătirea publicului pentru sărbătoarea clipei. Încărcătura emoțională a așteptării favorizează nu numai întîlnirea cu capodopera, ci și sporirea deschiderilor către înțelegerea sa mereu nouă și înnoitoare.

Opera de artă, spectacolul, are un caracter polisemic. Publicul avizat se oprește cu predilecție la elementele polisemice care pun în mișcare resorturile fondului său aperceptiv. Iar educația acestui intim for estetic, moral sau civic, generalizează și generează simultan conștiința estetică globală a publicului. Este evident faptul că această conștiință estetică ia ființă și durează prin valorile esteticului extra-artistic, dar ea prinde culorile vii, inimitabile ale esteticului artistic atunci cînd destinatarul își lărgește orizontul de cunoaștere prin impactul sensibil cu opera de artă. Educația estetică prin valorile extra-artistice este anterior și posterior complementară educației estetice afirmate și consolidate prin virtuțile artelor spectacolului. Acest dublu aspect al devenirii estetice îmbogățește concepția complexă despre lume și creație a societății. Receptarea adecvată îl încadrează pe om într-o lume a demnității umane, într-un spațiu cultural, educațional prin vocație. Teatrul se inspiră din realitatea socială și realitatea socială, contemporană sau revolută, se constituie ca sursă a inspirației creatoare. Dar dacă teatrul poartă semnele realității umane și este influențat de lumea împresurătoare, el influențează, spontan și procesual, colectivitatea și pe semenii ce-i alcătuiesc cercul. Complementaritatea teatrului cu societatea și complementaritatea societății cu arta scenică își găsesc benefica expresie atît în calitatea, în valoarea operei, cît și în puterea de atracție pe care aceasta o exercită asupra mentalității publicului.

Exigențele imprimate statutului receptării, publicului și categoriilor de public, în speță destinatarului operei de artă și, în consecință directă, educației estetice — ridică interogații în legătură cu teatrul contemporan și posibilitățile sale de a contribui la desăvîrșirea acestui nobil proces, receptarea. Altfel spus, se pune întrebarea în ce măsură literatura dramatică și arta scenică oferă experiențe durabile și răspuns liniștitor efervescentelor noastre neliniști.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Teatrul românesc contemporan beneficiază în ultimele decenii de o literatură dramatică inspirată din realitatea apropiată și imediată a societăţii noastre. Există o literatură dramatică pluriformă sub raport tematic, sub raportul structurilor dramatice înnoitoare, a stilurilor artistice expresive, percutante. Diversitatea tipurilor și a formelor dramaturgiei contemporane atestă tendinţe majore ale culturii teatrale naţionale. Arborele eflorescent al literaturii dramatice este încărcat de opere înscrise în dramaturgia de actualitate ramificată în dramă și comedie, în dramaturgie politică, istorică, poetică, într-o dramaturgie ce cultivă specii și subspecii literar-dramatice apte să contureze fizionomia istoriei contemporane a poeziei dramatice românești. Generaţii de dramaturgi își închină crezul artistic imaginilor ce prind în focarul lentilei lor aspectele generale și inedite ale societăţii. Dramaturgia cultivă modalităţi de comunicare în forme stilistice înnoitoare dovedind, prin semnificaţii majore, capacitatea integrării sale în spaţiul spiritualităţii românești. Este evident însă faptul că dramaturgia rămîne încă datoare transfigurărilor artistice ce urmează să proiecteze mai pregnant virtuţile exponenţiale ale oamenilor și faptelor specifice timpului așteptat de istorie.

Simultan cu dramaturgia, arta scenică și-a modificat limbajul în spiritul contemporaneităţii, în concordanţă cu sensibilitatea epocii. Modernitatea teatrului exprimă modernitatea creaţiei actoricești și varietatea ipostazelor de comunicare regizorală care prelungesc, în lumina dezideratelor, datele ce atestă opera estetică încărcată de sensuri acordate cu progresul spiritual general, ce nu se vrea amenințat de seismele tehnocraţiei.

Starea benefică a faptului teatral în componentele lui, literatură, scenă și public, este premisa temeinică a devenirii artei în lumea pe care colectivitatea socialistă o clădește cu fervoare astăzi. Teatrul și umanismul său angajat procură satisfacţiile renașterii spirituale într-un spaţiu cultural dinamic. Într-o procesualitate menită să-l desăvîrșească pe om ca obiect și subiect al creaţiei artistice, se va valida gradul de dezvoltare al teatrului contemporan.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRUL LUI ROMULUS GUGA — DIMENSIUNI UMANISTE ȘI STRUCTURI NOVATOARE

de IOANA MĂRGINEANU

„Eu consider arta, în general, ca un cod, o convenție. Este o convenție a rostirii prezentului, care poate fi încălcată numai de acele personalități capabile să producă noul".

Romulus Guga

Să ne închipuim un fronton, de o măreție simplă, care se sprijină pe patru coloane. Este dramaturgia lui Romulus Guga ce se sprijină pe parabolă, metaforă, simbol și alegorie. Materia din care este alcătuită se aseamănă rocilor vulcanice, dar și ghețarilor, ca și pămîntului reavăn din care răsar florile.

Teatru poetic, în același timp teatru politic, este un teatru „incomod", un teatru al „vivisecțiilor" și al adevărurilor scormonite cu necruțare. El poate fi alăturat „incomozilor" Friedrich Dürrenmatt sau Max Frisch, situîndu-se pe filiația lui Cehov, August Strindberg sau Frank Wedekind. Nici umorul absurd sau grotescul unui Eugen Ionescu, Slawomir Mrozek sau Witold Gombrowicz nu îi sînt străine. În dramaturgia noastră face parte din rîndul dramaturgilor ce cultivă parabola și metafora în teatru, D. R. Popescu, Marin Sorescu, Teodor Mazilu, Dumitru Solomon. Toate aceste enumerări nu-i scad originalitatea, ci nuanțează familia spirituală căreia îi aparține.

Teatrul lui Romulus Guga este un teatru al obsesiilor existențiale, născut dintr-un spirit neliniștit, torturat de întrebări și dileme. Peste toate piesele sale se întinde aripa întunecată a morții, motiv prezent în absolut toate piesele sale, dar cealaltă față a lui Janus — viața, strălucește și învinge. Apocalipsa este, totodată, Geneză, un proces ciudat, dar, în fond, în firea lucrurilor.

Opera dramatică a lui Romulus Guga este, așa cum s-a arătat, un „Theatrum mundi". El își trage seva din misterul și miracolul medieval, motivul „Dansului macabru" („Totentanz") ni se pare a fi un motiv fundamental, ca și „lumea ca teatru" cu variantele sale. Este la fel de ușor și de dificil de a-i preciza apartenența la o anume specie dramatică : teatru parabolic, teatru metaforic, teatru-eseu, piesă-proces, teatru documentarist, farsă tragică. Este și, totuși, este mai mult decît atît. „Arta, spune scriitorul, înseamnă simplitatea metaforei, plauzibilă și peste două mii de ani, căci oglinda neutră nu înseamnă fidelitatea față de vremea ta, față de poporul tău".

Este un teatru al lucidității (uneori, exasperate), al sincerității, al conștiinței de sine, al conștiinței limitelor. Dramaturgul, poetul, prozatorul, eseistul mărturisea că preferă să se exprime prin intermediul mai multor persoane și la toate timpurile. „Prefer parabola pentru că mă apropie mai mult de poezie".

Printre gînditorii care i-ar fi putut fi „patroni spirituali" credem că nu pot lipsi Montaigne, Descartes și Pascal — îndoiala metodică, „trestia gînditoare", omul „ny beste, ny ange". A aprofundat sistemele filozofice ale lui Kant, Hegel, dar și ale lui Platon, Bergson sau Sartre, spiritul său polemic îngăduindu-i să dialogheze cu ei.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 33, P. 14–22, BUCUREȘTI, 1986.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Creator „total", topește în dramaturgia sa epicul și liricul, muzicalul și picturalul, fără a rezulta un hibrid. „Impuritatea genurilor" și teatrul secolului XX ca „operă deschisă" îi oferă șansa unei modernități autentice.

Structurile teatrului său, mobile, dinamice își „împrumută" de la poezie, proză, cinematograf, pictură, nu „corpuri străine", ci organe ce fac parte dintr-un trup armonios alcătuit.

Raportul coordonatelor spațio-temporale cîștigă o funcție deosebită: ciudat, dar unitatea de acțiune, ca singura unitate aristotelică, se susține în ciuda „încălcării" deliberate a așa numitelor „unități" de timp și de loc. Continuitate, dar, mai ales, discontinuitate de timp și de loc, planurile temporale și spațiale se interferează și alternează, realul și oniricul, realul și fantasticul sînt zone ce nu se exclud, ci se dovedesc a fi complementare.

Citindu-i piesele sau urmărindu-le pe scenă, descoperi spontaneitate și, în același timp, elaborarea riguroasă a scriiturii. Fanatic al variantelor, esențială ni se pare căutarea acelor mijloace de expresie, care să fie cît mai adecvate aspirațiilor sale, implicării, angajării sale în universul pe care îl investighează. Este dialogul unui poet, dar și al unui filozof, al unui ironist și al unui moralist. Cu un ochi rîde, cu celălalt plînge. Privește lucid și „distanțîndu-se" farsa lumii, căreia îi descoperă dimensiunile dramatice, tragice, absurde, grotești.

Îl interesează în primul rînd OMUL generic, omul ca exponent al speciei umane, și abia apoi, individul cu încărcătura sa psihologică proprie. Teatru al condiției umane, teatrul lui Romulus Guga poate fi înscris și pe filiația existențialismului de sorginte Camus-iană, adică socotindu-l pe Sisif fericit. Căci omul revoltat din piesele lui Guga este omul care descoperă absurdul și luptă împotriva sa. Întîlnim și un frate al lui Bérenger, Filip din piesa *Amurgul burghez* sau, poate, este un frate al eroilor expresioniști?

Urmărindu-i traiectoria devenirii, titlul uneia dintre piese, cea care l-a impus, ni se pare un adevărat motto pe frontispiciul operei dramatice: „Speranța nu moare în zori". Titlul cuprinde și cuvîntul „moare", motivul morții, așa cum arătam, fiind consubstanțial dramelor sale. Dar alături este negarea: nu moare, iar propoziția începe și sfîrșește cu două simboluri ale luminii: „Speranța" și „în zori".

Noaptea este predominantă în dramaturgia sa. Este prin aceasta și un teatru de sorginte romantică. Întunericul nopții învăluie, ascunde, protejează, sau dimpotrivă, poate lumina brusc, crime, ticăloșii sau revelații. „În dramaturgia lui Guga, noaptea e timpul visului dar și al reprimării lui brutale; al dragostei, dar și al întinării ei; al somnului întrerupt de amenințări, spaime și ororî"[1]. Noaptea din piesele sale este un întuneric străbătut de momente de frică, de speranță, de neînduplecare sau lașitate. Este o stare și, parcă, o pînză țesută dintr-o materie vîscoasă sau transparentă.

Romulus Guga este alături de Camil Petrescu unul dintre dramaturgii români care dau cele mai sugestive și pline de semnificații indicații scenice. Textele dintre paranteze au o funcție complementară cu replica. De o factură picturală, sugerarea atmosferei și reliefarea detaliului semnificativ sînt întotdeauna relevante: în caracterizarea personajelor (o caracterizare de esență și nu de descripție fizică sau psihologică), în nuanțarea stărilor, în creșterea intensității și a tensiunii dramatice. Indicațiile cuprind, accentuînd sau estompînd, și nucleul de ironie a creatorului, devenind o coordonată atitudinală. Indicația privind grupul personajelor din piesa *Speranța nu moare în zori* este echivalentul unui tablou, al unui „portret colectiv" „...În stînga scenei, pe bancă, Barmanul stă sprijinit în coate pe geamantanul său mare, din nuiele, așezat pe genunchi. Picoloul ține în mîna stîngă o vioară, iar în dreapta un arcuș. Mai în fund, spre stînga, lîngă arlechin, s-a ghemuit Călătorul. Mai spre centru, în spate, Soldatul și-a sprijinit pușca de zid, s-a așezat lîngă Țăran, sau aproape de el. Țăranul mănîncă. În colțul din dreapta Îndrăgostita și Îndrăgostitul se giugiulesc. În față, pe bancă, alături de Procuror, s-a așezat Doamna Zalaxa. Numai Scamatorul, în partea dreaptă a scenei, cercetează cu atenție lozincile scrise pe zid. Apoi își așează în față geamantanul său mare și e foarte atent. Maria Magdalena se plimbă de la un grup la altul, în tot timpul dialogurilor. Ceilalți continuă să șușotească, iar discuțiile îi regrupează într-o mișcare perpetuă, implicîndu-i pe fiecare".

[1] Valentin Silvestru, *O viziune dramatică*, prefață la Romulus Guga, *Evul mediu întîmplător*, București, 1984, p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În același timp, acest „portret colectiv" este încărcat de acea „mișcare perpetuă", raportul dintre parte și întreg fiind un raport dinamic, plin de vitalitate.

Și indicațiile privind locul și timpul acțiunii au aceeași forță de vizualizare, de o acuitate a senzațiilor, potențînd capacitatea de percepție și imaginație a cititorului și spectatorului. Locul: „Sala de așteptare a gării, o sală imensă, aproape pustie, răvășită de trecerea frontului". Pustietatea acestui spațiu imens este tulburată de urmele trecerii frontului, nu este un spațiu gol, mort, ci un spațiu încărcat de neliniște, încordare, așteptare, neprevăzut. Timpul acțiunii: „Început de primăvară cu amintirea unei ierni neașteptat de aspre. Și totuși, iarna în retragere." Dramaturgul-poet sugerează un moment de trecere în care asprimea iernii și gingășia primăverii ce se anunță se întrepătrund.

Se poate urmări în toate piesele lui Romulus Guga o nuanță ce „picturalizează" și transfigurează poetic fenomenul „meteorologic": ninge — ninsoarea fiind un simbol al purității, devenind un adevărat laitmotiv. Plouă — ploaia ca simbol al purificării, spală, curăță, devenind, de asemenea, un laitmotiv. Materia: pămînt, nisip, mîl, apă, constituie întotdeauna un simbol, mereu într-un raport viu cu omul: îi este părtaș sau dușman.

Universul pieselor lui Romulus Guga este un univers de semne ce se articulează într-un cod de o acută teatralitate. Obiectele — cu funcționalitatea lor — sînt dublate de halo-ul metaforei: recuzita funerară, dezordinea gării răvășite, ritualul ospățului de familie, pămînturile devastate de ape, însemnele „miracolelor" săvîrșite de Scamator. Planului vizual îi corespund reverberațiile planului sonor, dominat aproape întotdeauna de o muzică tutelară: Bach, Vivaldi, melodia „La căsuța noastră...", tangoul. Dar mereu muzica este dublată de „sunete-semn" sau de instrumente-semn ca vioara sau trompeta. Într-un final de act „...melodia e singură, umple sala", repetîndu-se obsesiv. Este o modalitate de șoc teatral.

Creatorul, demiurg al acestor universuri, ar fi putut pune pe frontispiciul opusurilor sale motto-ul Teatrului „Globe": „Totus mundus agit histrionem"...

Speranța nu moare în zori este parabola unui crepuscul și a unei geneze. Teatru politic: ajunul unui eveniment istoric fundamental, instaurarea primului guvern democratic de la 6 martie 1945. Teatru poetic: Speranța ca simbol, metaforă și alegorie. Picolo-ul devine un personaj alegoric, purtător al speranței, eroul tragic moare, cum ar spune Radu Stanca, sub semnul vieții, al victoriei. Scamatorul este personajul simbolic sub a cărui forță magică evoluează motivul poetic al „lumii ca teatru". Maria Magdalena, eroină cu nume de parabolă, Îndrăgostitul și Îndrăgostita, personaje (aproape) alegorice, luptători care grăbesc victoria, parcurgînd alături de ceilalți apocalipsa. Barmanul temperează exaltările Picolo-ului, dar sub pojghița de blazare și cinism lucește luciditatea demistificatoare. În sfîrșit, Impiegatul, luptătorul care acționează, omul condus de un ideal care îi asigură echilibrul, fermitatea, îi dă suportul certitudinii. Călătorul, raisonneur-ul piesei, implicat și „distanțat", obiectivat totodată. Ca într-un mister medieval — forțele Răului, Colonelul, Domnul și Doamna Zalaxa, amintind de galeria arhetipurilor din dramele expresioniste ale lui Georg Kaiser sau Fritz von Unruh, dar avînd și trăsăturile unor caractere ancorate într-o perioada istorică distinctă: spiritul totalitar militarist, mentalitatea reacționară a moșierului și politicianului corupt. Procurorul — vocea și instrumentul justiției dominate de clasa suprapusă, Soldatul — un om slab, cu un mecanism interior labil, ca de marionetă, manevrat pînă la un punct, cînd licăririle conștiinței sale împing seva omenescului, încălzindu-i inima.

Crima lovește ca în tragedia antică sau shakespeariană, zguduind echilibrul cosmosului, parcă „lumea și-a ieșit din țîțîni". Haosul, culpabilitatea sînt provocate de înscenare și mistificare. Rîsul sarcastic răstoarnă tragicul, riscînd să-l transforme în derizoriu. În partea a doua a piesei *Speranța nu moare în zori* „aceeași sală. Același tango". Dar acumularea tensională, strigătul Soldatului ce denunță crima modifică esența actului dramatic. Este, de fapt, un echivalent modern al „peripeției" aristotelice ce duce la catharsis. Scamatorul exclamă: „Mie mi-e așa de silă de starea asta de luciditate, încît..." Iar indicația autorului parcă vine să sublinieze ruptura: „Liniște. Parcă un film vechi se întrerupe aici. Stop-cadru. Tot ce urmează e parcă altceva pînă în clipa cînd se vor arăta zorii". A doua parte a piesei este marcată de ruptură. Motivului poetic al „lumii ca teatru" i se adaugă acum caracterul de piesă-proces, piesă-anchetă.

Ca și la Friedrich Dürrenmatt, un raport esențial este acela dintre călău și victimă. Călăul (asasinul) are rol de judecător (Colonelul.) Interferarea planului real și a celui „fictiv" accentuează

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

teatralitatea actului ce se săvîrșește. Scena „teatrului în teatru" al cărei „regizor" este Scamatorul devine un „Theatrum mundi". Colonelul poartă sub braț globul terestru, iar Scamatorul decupează cu ajutorul unei sfori scoase din mantia-i roșie, un spațiu magic circular. Obiectul-semn — revolverul — pare a nu avea tangență cu acest univers, dar el este în acea clipă unica soluție a demistificării. Finalul piesei este acela al unei „tragedii optimiste". Cuvîntul pare a nu-și mai avea rostul în acest gen de final: Picolo-ul n-a mai putut rosti ultimele sale cuvinte. Barmanul strigă: „Spune, spune!" Autorul însuși mărturisește: „Mă interesa mai ales omul de mijloc, pus în fața opțiunii. Pentru că a opta înseamnă și a muri". În final, scena și sala sînt invadate de sunetele unui cîntec revoluționar, cortina însăși incorporînd simbolul: „Cortina coboară încet ca o ninsoare".

★

„Omul poate fi nimicit, dar niciodată înfrînt."

Romulus Guga, *În pragul nopții*

Noaptea cabotinilor face parte dintre acele ascuțite, deznădăjduit de lucide confruntări care sfîșie nucleul familiei în piesele lui August Strindberg, Gerhart Hauptmann sau Franki Wedekind. Este, poate, singura piesă a lui Guga cu o structură „clasică", ca unitate de acțiune, de timp și de loc. Dar ea se alătură celorlalte piese și nu le trădează, prin acuitatea lucidității ce împinge polemica pînă dincolo de limitele suportabilității și îmbinînd planul real și acela al trecutului evocat. Este o piesă politică și poetică, adînc implicată în dezbaterile de conștiință ale epocii contemporane. Este, în acest sens, și un „Theatrum mundi" și o apocalipsă/geneză, în care moartea și facerea sînt fațetele aceluiași întreg.

Piesa se caracterizează prin continuitate și gradație ascendentă ce duc către deznodămînt și catharsis. Caracterele se definesc prin ceea ce spun și prin ceea ce fac, iar personajul absent este omniprezent și tutelar, simbol fundamental al piesei.

Însuși titlul lasă loc dilemei privind semnificațiile, accepțiunile și ambiguitatea noțiunii de „cabotin". Guga are capacitatea de a crea ceea ce am putea numi „suspense", insinuînd crima (asasinatul moral, concept esențial al teatrului strindbergian) într-un moment „festiv" care-i adună pe membrii „sfintei familii" în jurul ospățului sărbătoresc. Printr-o acumulare de tensiuni mai vechi și mai recente, explozia adevărului aruncă, asemenea unei forțe centripete, pe aceia care ar fi trebuit să susțină o altă „Citadelă sfărîmată" (analogie făcută, în mod justificat, de către exegeți).

Piesa poate fi privită ca o „vivisecție" (alt concept strindbergian fundamental), operație lucidă, dar care presupune acea „dragoste-ură" („Hassliebe"), caracteristică raportului dintre sexe în teatrul lui Strindberg. Există un dublu raport tensional: între sexe și între generații, raport care exprimă, de fapt, confruntarea mai profundă dintre două concepții, dintre două lumi: una crepusculară și cealaltă născîndă. Autorul urmărește dezagregarea celulei familiei urmărind, totodată, intentînd chiar, un „proces" cuvintelor. Fanatismul căutătorului de adevăr Coriolan, tendința veștejirii principialității și intransigenței sale absolute, aura poetică ce înconjoară cuvintele („...A trăi e un verb dur, dar superb prin necruțarea lui... Ce e o stea, dacă nu urma sfîntă a unei patimi?!") demonstrează forța interioară a cuvintelor de a hotărî destine. Coriolan este acela care luminează esența: „Cuvintele sînt nevinovate, vina e în noi dacă vedem în ele altceva decît sînt... Noi sîntem bolnavi, nu cuvintele..." Poate că, Roland Barthes ar denumi această piesă un text dramatic „nominalist". Această noapte plină de cuvinte-sabie, de cuvinte-acțiune (R. Barthes vede astfel cuvintele tragediei raciniene), noapte a adevărurilor, noapte-fatum, clarifică de-a lungul cîtorva ceasuri (timpul acțiunii se dilată, timpul reprezentației este dens, concentrat), ceea ce decenii nu au putut clarifica. Și aici zorile înseamnă exact ceea ce sînt: lumină, limpezime, adevăr (ca și în piesa *Speranța nu moare în zori.*)

Autorul orchestrează într-o alchimie rafinată substanța acestei nopți apocaliptice/geneză, în care zgomotul ploii (în *Speranța*... și ninsoarea se putea auzi!) se amestecă cu acordurile muzicii lui Vivaldi. Astfel, senzația claustrării în „salonul clasic al unei case familiale" este, din cînd în cînd, sfîșiată de susurul ploii (prima replică a piesei este: „Mai plouă?" iar prima replică a piesei *Speranța*... este: „Da, eu sînt... Ninge și la noi.") Ploaia este un simbol și o stare: de frig („...De

14-943

2—c. 2360

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cîte ori n-am fost în viață aproape rece...") de teamă („...Întotdeauna mi-a fost teamă toamna...").

Un filon al piesei se poate urmări în gradația ascendentă a fricii, a spaimei, a solitudinii, a tristeții, a remușcărilor, a regretelor, a melancoliei („...Le e teamă... Și mie mi-e teamă... Tuturor ne e teamă...") Sau: „E liniște, Anton și Eleonora ascultă parcă chinuiți cîntecul trompetei. E o melodie ciudată, melancolică, și totuși vie, de neuitat". Coriolan a evadat în singurătatea pătimașului căutător de adevăr („Totul e o patimă... Așa și trebuie să fie, o patimă răscolitoare de la primul țipăt la ultimul..."). Eleonora („izvorul") înnoată în singurătatea „mării" care sînt copiii, casa pare să se preschimbe, parcă, într-o corabie în derivă.

Un obiect-simbol — scaunul gol al unchiului Miron — care stă de 25 de ani liber la masa familiei. Scările unei case, dar și ale unei corăbii, ar putea duce către un teritoriu al posibilei purificări (Anton coboară triumfător scările anunțînd: „Anton s-a născut! Ai un fiu, Viniciu!" Dar moartea și viața par să-și fi schimbat rolurile: „mortul" Miron a „înviat", iar Anton — cel viu, recunoaște că „...în chenarul acela tipărit mi-am îngropat și sufletul meu". Casa-corabie se dovedește însă încăpătoare, adăpostindu-i pe toți, iar în finalul cehovian, Coriolan spune, altfel, cuvinte asemănătoare Soniei din *Unchiul Vania*: „Vom trăi, Adela... Vom trăi altfel!... Trebuie să trăim altfel...". Cîntecul trompetei ar putea fi un echivalent al cîntării cocoșului din parabolă, semnul catharsis-ului...

★

„Omul nu trebuie să fie singur"
Romulus Guga, *Evul Mediu întîmplător*

Subtitlul piesei *Evul Mediu întîmplător* definește specia dramatică: „tragi-comedie în două părți, trei interogatorii și un epilog sau Utopie dramatică suficient de reală pentru a fi tragică". Tragicul este un dat al realului, utopia nu exclude interogatoriile, iar comicul este o dimensiune complementară a tragicului. Dînd și titlul culegerii de piese, *Evul Mediu întîmplător* poate fi socotită opera dramatică programatică a scriitorului care, comentîndu-și piesa, pune un semn de întrebare: Evul Mediu întîmplător? Răspunsul este, fără îndoială: nu! Este răspunsul unui om și al unui artist, profund angajat, implicat, cu ochii și cu urechile larg deschise la mersul lumii (căci este un „Theatrum mundi"). Este un îndemn clar la implicarea tuturor în problemele vitale ale existenței: „Nimeni nu are dreptul să rămînă indiferent" și un „Memento": „Să nu uităm niciodată!"

Piesa este revelatorie prin tematică, prin mijloacele de expresie, prin stilul ce o particularizează în peisajul dramaturgiei originale (și nu numai.) Ea poate fi pusă alături de parabolele dramatice ale lui Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch sau Fernando Arrabal. Nu este cu nimic mai prejos prin forța vitriolantă a verbului poetic, prin atitudinea creatorului, prin atmosfera specifică pe care o degajă. Creatorul își „închide" personajele într-un spațiu claustrat, obligîndu-le, ca demiurg, „să depășească posibilitățile curente ale autodefinirii lor".

Substanța uman-alegorică a personajelor este în concordanță cu acest (alt) „Huis-clos", căci, dincolo de termenii generici pulsează revolta omului care gîndește, simte și își exprimă gîndul. Honterius: „Îndoapă-mă cu pămînt și cu viermi, chiar și dincolo de hoitul lor se va mai auzi blestemul meu".

Parafrază a „Paradisului", convertit chiar în opusul său „Infernul", „Centrul internațional de recreere umană" este, de fapt, „anti-centrul" sau „centrul de distrugere umană". Dubla operațiune de desacralizare și demistificare face ca acest paradis/infern să fie dominat de vocea divină, asemenea unui „Jupiter tonans" („Va fi spînzurat precum tîlharii, împreună cu doi ciini"), voce dublată de echivalentul terestru, cerînd supunere orbească.

Dacă Zarathustra spune că Dumnezeu este mort, aici Preotul spune cu o tentă absurdă a desacralizării: „Dumnezeu a fugit... Zău, a fugit cu un avion... Gata, nu mai este!"

Protestul lui Honterius, al cărui nume are — nu întîmplător — sonoritățile numelui marelui reformator umanist transilvan Honterus, care a adus lumina tiparului într-o vreme, poate, asemănătoare, dintr-un alt veac, se amplifică, avînd reverberații și ecouri de catedrală, tocmai în acest spațiu kafkian, în această „subterană" dostoievskiană. El are darul de a transcende pe planul supe-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rior al unui „Memento mori", ca un motto dantesc de foc și pucioasă pe porțile unei lumi născînde: „Mor pentru că omul nu trebuie nimicit. Mor protestînd și rugîndu-vă: salvați-vă, oameni, mai este timp!" Iar Victoria exprimă, parcă, „supra-tema" piesei parabolice: „...nu-i interogatoriul tău, nici al meu. E al condiției umane".

Imaginea grandioasă a acestui „Theatrum mundi" este potențată de către motivul „Totentanz"-ului, de o luminozitate transparentă. Oniricul și macabrul nu se exclud ci, dimpotrivă, se potențează reciproc.

Teatralitatea și, totodată, caracterul pictural al unui astfel de spațiu și timp parabolic sînt accentuate prin orchestrarea sunetelor, în consonanță cu obiectele-semn: sicriul, spînzurătoarea, zgomotul bulgărilor de pămînt, căderea trapei ca o ghilotină, scaunul înalt, ca de tortură, picurii ce cad pe farfuria de tablă asemenea unui ceas de nisip, lumînările, urletele, croncănelile papagalului din colivie. Este un univers baroc, asemănător, în același timp, vidului ciudat din tablourile lui De Chirico sau Magritte.

Ca și în alte piese ale lui Guga, există un personaj-raisonneur și purtător al metaforei: Străinul. El își cîntă în songurile sale sentimentele fraterne, asemenea Omului din dramaturgia expresionistă: „Fratele meu, într-un pumn de cenușă, se va odihni la noapte în ștreang, îndrăgostit de libertate". Aidoma eroului expresionist, Străinul este și fratele plantelor și animalelor, prietenul său, calul, i-a spus să se ferească de vorbe mari și de stăpîni, iar ritualul stropirii florii îl face întotdeauna să rîdă fericit.

Timpul (sau, mai exact spus, vremea) este dușmanul eroilor, de fapt se află înăuntrul lor: „...Uită-te la oameni, e un ger cumplit. Stau înghețați unii în ochii celorlalți". Și tocmai gerul din oameni generează focul distrugător din jurul lor. Este, poate, o variantă a unui vechi joc de copii: rece, călduț, cald, fierbinte...

Motivul „lumii ca teatru" capătă o tentă grotească: „...Se joacă și ei. Azi toată lumea se joacă... N-ai zis tu, că totul e o mascaradă?" O mascaradă macabră. Indignarea crește: „Ați privit și ați tăcut! Cîrtițe nenorocite! Lume de cîrtițe, de spectatori..."

Motivul jocului este dezvoltat și nuanțat: „Viața fără joc e stupidă. Jocul e totul. Trebuie să știm unde sfîrșește realitatea lui, unde cuvintele și gesturile pot deveni tragice". Este, în fond, o punere în termenii dramei a unei idei — subiect de eseu și, prin această prismă, piesa este (și) o piesă-eseu, una dintre ideile de bază fiind, dacă putem spune astfel, dimensiunea tragică a ludicului. Gloria, acest „Homo ludens" feminin, este matricea generatoare. Ea „joacă" moartea, se „distanțează" de ea, iar visul — de dragoste și de moarte — aureolează jocul. Este, poate, o altă ipostază a parabolei „jocului morții și al vieții în deșertul de cenușă".

☆

„E bine să știi adevărul despre tine însuți. Eu am tot întrebat: pentru ce trăiesc?"

Romulus Guga, *Amurgul burghez*

Amurgul burghez este farsa tragică „prin excelență" din dramaturgia lui Romulus Guga. Ea poate fi alăturată pieselor lui Jean Genet, Eugen Ionescu, Slawomir Mrozek, Witold Gombrowicz, Friedrich Dürrenmatt (fiecare dintre acești autori creînd farse tragice foarte diferite unele de altele). Filip și Augusta fac parte din „familia" unor personaje ca Béranger sau Claire Zachanassian, iar structura universului închis are (totuși) două puncte unde „quadratura cercului" se deschide și se închide, marcînd originalitatea viziunii și arhitectonicii dramatice a lui Romulus Guga: „Amurgul anunță zorile".

Am putea descoperi la eroii (anti-eroii) lui Guga ceea ce s-ar putea numi o „trăire barocă" — o alternare de stări, sentimente, senzații, gînduri, intuiții, revelații — ajunse fie la paroxism, fie pîlpîind în stare latentă, exteriorizîndu-se prin exclamații sau sunete onomatopeice.

În același timp, farsa tragică este și un „Totentanz". Viziunea tragi-comică și mijloacele de expresie sînt în consonanță în conturarea „dansului macabru". Filip asistă la propria moarte și înmormîntare. Obiectele-semn fac parte din recuzita ritualului funerar: sicriu, lumînări, catafalc,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

coroane. Ironia este o ironie „neagră" de tip „Horror" („gruseln" în limba germană sau o dimensiune de „grand-guignol"). Spațiul de „Theatrum mundi" este o variantă a motivului „lumea ca teatru", lumea ca maidan al umanității [2]. Aerul de pe acest maidan pare rarefiat, parcă sub un clopot de sticlă, o arenă a farsei macabre în care asistăm la moartea lui Filip și la nașterea Omului, diferită de mesianismul dramaturgiei expresioniste de tipul „O-Mensch".

Filip este exponentul speciei umane („...dar ce biografie ai! Biografia lumii!"). Nu întîmplător, în această piesă creatorul introduce simbolul pentagramei lui Leonardo da Vinci, Filip însuși mărturisind: „A trebuit să mă spînzur și să mă ridic în ceruri ca să devin liber. Acum sînt liber"... Iar spre final, Omul (căci el nu mai este Filip, cel de pînă atunci), recunoaște: „...Pentru că nu sînt un erou... Sînt om. Și asta îmi ajunge. E o răspundere suficient de mare pentru timpurile noastre".

Mecanismul „morții și învierii" lui Filip amintește de parabola brechtiană *Un om = un om (Mann ist Mann)*, în care Galy Gay este „descompus" și „recompus", însă sensul manipulării acestuia are o traiectorie inversă: de la manipulare la găsirea sinelui, drum care trece prin moarte ca eliberare. Tot în direcție opusă merge eroul *Baladei soldatului mort* a lui Brecht, dar ceea ce unește farsa tragică a lui Guga de parabola brechtiană este forța sarcasmului impregnată de poezie militantă.

Promotor al teatrului poetic, scriitorul mînuiește contrastele de atmosferă, îmbinînd registrul liric cu cel grotesc, sordidul cu fantasticul. Și în această piesă, indicațiile sugerează cînd o pictură fluidă în care par a pluti figurile poetice ale lui Marc Chagall, cînd spațiile nete și reci ale tablourilor lui De Chirico. Imaginea-șoc și sunetul-șoc se potențează reciproc: „(Filip) se prăbușește, iar ușile crematoriului se închid brusc de parcă ar cădea o ghilotină... Undeva, o fereastră rămasă deschisă se bate de zid și plînsul lui Filip se aude de parcă ar fi iarba care crește".

Credincios sieși, poetul-dramaturg nu-și trădează Floarea care, pentru o clipită doar, strălucește și în această farsă macabră: „...Cineva a aruncat o floare despre care nu întreabă nimeni de unde vine și a cui este". Este simbolul vieții, Speranța (a cărei sevă circulă prin toate piesele lui Guga), așa cum Bip, personajul creat de mimul Marcel Marceau, este însoțit de o floare, sau ca Omulețul lui Gopo.

Cerșetorii lui Ignațiu par a descinde din încăperile lui Peachum (din *Opera de trei parale* de Brecht). Indicațiile de o precizie matematică („...Din cele 12 bolți, de sub cele 12 capete de bîrnă, se deschid 12 uși ...12 scaune de invalizi, ocupate de 11 orbi cu ochelari fumurii, cu baston alb și cîte o cutie de tablă") sugerează bolgiile infernului dantesc. Dante, Brecht, Guga, universul poemului dramatic, al parabolei, al meditației despre condiția umană.

★

„Viața e un acord cu noi înșine".

Romulus Guga, *Moartea domnului Platfus*

Aceeași mare acoladă a ceea ce am putea numi parabolă poetică include și comedia în două părți *Moartea domnului Platfus*, în care regăsim reverberațiile „mecanismului" din parabola brechtiană sau, poate mai curînd, din piesa lui Peter Weiss, *Mockinpott*. Dintru început, se poate detecta comicul absurd, automatismele verbale, dezarticularea limbajului. Structura piesei pare a fi o urzeală complicată, cu alternări ale elementului epic și dramatic, uneori dialogul seamănă cu o „colecție" de inepții rostite grav, sentențios, urmate de replici în cheie gravă, unele chiar cu valoare aforistică. Discontinuitatea aparentă este, de fapt, consecința unei coerențe interioare, subterane, a unei logici „alogice". „Idioții" produc, uneori, în serie, gag-uri ca în comediile din epoca „marelui mut". Tehnica montajului și colajului, proprie filmului dar și teatrului epic și teatrului documentarist, creează, nu rareori, un gen de „suspense", un personaj „preia" un gînd, un mesaj, planurile se interferează cu repeziciune. Procesul grotesc, înspăimîntător al „Platfusizării" poate fi o altă

[2] *Piesa văzută de: (...) Mircea Ghiţulescu*, în Romulus Guga, *op. cit.*, p. 369.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ipostază a „rinocerizării", de data aceasta, metafora este din regnul vegetal (ciupercile proliferează și invadează umanul), metaforă reliefată de deformarea „(Platfusizarea") ce reprezintă alienarea.

Și aici, aripa întunecată a morții este înconjurată de halo-ul grotescului macabru. Un amănunt semnificativ: simptomul ultimului stadiu — crizele de rîs — ce anunță sfîrșitul. O posibilă definiție a acestei boli nocive este următoarea: „Platfus este o boală, o boală căreia nu-i dă nimeni importanță, cu ea poți trăi o sută de ani, dar e o boală"! Un posibil antidot ar fi muzica, mai precis Bach: „Muzica te-nvață să sesizezi acordurile false..." Omul este raportat la natură, în însăși esența metaforei vegetale zace și embrionul benefic, constructiv, imaginea cîștigînd și o tonalitate luminoasă în lumina sa sumbră: „...Vezi, eu omul mi-l reprezint ca pe un copac falnic, sub cerul liber, însă, deodată, au început să crească pe el tot felul de ciuperci. Cu trecerea anilor ele au devenit atît de multe, încît aproape l-au acoperit".

Motivul jocului este colorat în tente sumbru-ludice, doi copii sapă o groapă și se joacă „de-a războiul". Undeva, stăruie esența „Sufletelor moarte" gogoliene: „...faptul că unii trăiesc morți printre noi, iar ăștia ne strică viața..."

Personaj simbolic, Nebuna este și raisonneur și „Memento mori", apariţiile ei sînt de o transparență poetică și de o densitate existențială proprii parabolei poetice concepute de Romulus Guga.

Finalul de „Totentanz" medieval este, totodată, un final de „Theatrum mundi" baroc, inundat de sunete, voci și de o lumină ce „obiectivează" universul secolului XX.

★

„Vreau să fiu mai mult decît puteam să fiu".

Romulus Guga, *Cele cinci zile ale orașului*

Cele cinci zile ale orașului este o piesă epică, o piesă documentaristă, un „epos dramatic", în sensul în care un personaj colectiv trăiește o epopee, trece printr-o situație-limită în care, la propriu și la figurat, „se aleg apele".

Tragedia unei comunități și tragedia unor indivizi, *Cele cinci zile ale orașului* este și „cronica" unui mare examen de conștiință, o „bucată de istorie vie" cu o dimensiune filozofică și etică pe care o astfel de experiență de viață o poate cristaliza. Dar un scriitor ca Romulus Guga nu putea crea o „simplă" cronică, ci, el și-a conceput și configurat materialul dramatic din îmbinarea realității cu simbolul, a realului cu fantasticul, a epicului cu dramaticul și poeticul.

Apocalipsa/Geneză este un infern trăit și o geneză asumată prin forța supraviețuitorilor cataclismului. Este, în același timp, un imn închinat „nenumăraților eroi ai marii bătălii, care cu prețul vieții lor au dat o nouă strălucire noțiunii de om".

Simbolul apare dintru început, prin fundalul sonor în care alternează un coral de Bach și zgomotul crescînd al apei. „Își face loc brusc o atmosferă de albastru, de oțel, de frig". Imagine și sunet sugerează apropierea pericolului. Articularea acțiunii pe trei planuri nu scindează, ci contopește acțiunea, Guga reușind să îmbine (ca și în celelalte piese ale sale) stări contrastante, chiar antitetice, șocînd, violentînd.

Este o bătălie nu între învingători și învinși, ci între învingători și dezertori: „N-a fost numai o bătălie, o înfruntare între natura dezlănțuită și om, ci o bătălie între mil și lumină, ca să fiu și eu mai poetic, o bătălie a oamenilor și a neoamenilor". Ziaristul (poate, un alter-ego al autorului), „cronicar" dar și implicat în destinele oamenilor, ale semenilor săi, „studiază" psihologii, reacții, mentalități, atitudini.

Tinerii se dovedesc a fi romantici, Vilma-néni, o femeie în vîrstă, dar plină de vitalitate, Morea și Mirea (numele lor diferă doar printr-o literă, dar ambii au drept trăsătură comună omenia) fac parte dintr-un peisaj uman nuanțat și definitoriu.

Teatru politic poetic, *Cele cinci zile ale orașului* vibrează de viziuni poetice, de evocări ce strălucesc ca niște insulițe vrăjite într-un ocean sumbru, dezlănțuit. Personajele se autodescriu prin cuvinte decantate de către dramaturgul-poet, nelăsînd nici o clipă senzația de livresc: „...Parcă curgea întunericul în casă și în mine...". Iar întunericul devine o materie vîscoasă, ce apasă și

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sufocă. Vilma-néni, unul dintre personajele poetice ale piesei, plutește pe ape ca Ofelia, iar cosițele-i albe par a o ține la suprafață.

Dar piesa este (și) o piesă-proces, o piesă-anchetă, sala tribunalului devenind, de fapt, întreaga zonă a cataclismului, iar judecătorii — întreaga comunitate. Mărturiile, depozițiile, acuzațiile par a suna aidoma celor „adevărate" dintr-o sală de tribunal, dar succesiunea rapidă a planurilor, replicile aparținînd unor planuri temporale diferite, infirmă această senzație de „fidelitate" naturalistă.

Forfota străzii este urmată de o scenă „identică în irealitatea ei", în care stau de vorbă morții. Ca într-un alt „Huis-clos", vii și morți comunică, se înfruntă sau se încurajează. Bătrînul Hans, care a pierit în apele învolburate, face o descriere zguduitor de „realistă" a tragediei, cu detalii și nuanțe, dar„ . . . după aceea casa s-a ridicat și ea în sus și parcă pluteam în văzduh și . . ." Din nou, figurile poetice care zboară în tablourile lui Chagall, dar, sub ele, vedem imagini de apocalipsă.

O mamă pare a fi arhetipul Irinei din *Matca* lui Marin Sorescu : „. . . de teamă că ar putea cădea în apă și-a legat cozile de o creangă. O zi și o noapte în pustietatea apei . . . Cînd am coborît s-o ridicăm, n-a putut să rostească nici un cuvînt. Copilul era mort . . . Dar l-a ținut în brațe . . .". Imaginea unei Pietà. Un bătrîn alături de care stătea un ciine „lucra singur și parcă am avut senzația că asist la facerea lumii iar acest bătrîn dădea semnalul lumii noi". Imaginea Genezei. Însă nici Pietà, nici Geneza nu sînt mistice, ci, cu rădăcinile adînc împlîntate în viața pămîntească. În viața făurită de OAMENI. Căci astfel îi vedea scriitorul, lor le-a închinat „cronica" sa dramatică, eroului colectiv : „Nu poți fi liber și nu poți să ai nici o putere fără colectivitatea din care faci parte".

Poate mai mult decît în alte piese (și poate că este firesc) sunetele se convertesc aici într-un simbol cu o putere catharctică imediată. Soldatul mărturisește : „. . . Și nu știu, așa ciudat mi s-a părut că lumea-ntreagă s-a preschimbat într-un sunet, zgomotul apei curgînd . . .". Imaginea Infernului. Dar a unui Infern terestru. Al oamenilor torturați. Al oamenilor hotărîți să transforme infernul nu într-un paradis, ci, pur și simplu, în Viață : „Nu ! Am strigat. Distruși — da, dar înfrînți — nu !".

Și nu întîmplător, ultimele cuvinte ale piesei sînt : „Da, astăzi . . .". Afirmația și prezentul sau afirmația prezentului.

Fără îndoială că teatrul lui Romulus Guga, dramaturg-poet și dramaturg-filozof (din stirpea lui Albert Camus și Lucian Blaga) se poate autocaracteriza prin propria aspirație a autorului : „Să nu uităm că literatura a fost atunci de mult, cînd s-a născut, o dramă a omului cu singurătatea lumii sale. În drama aceea a existat și poezie și dialog și teatralitate și mister și ritualuri și zei și cunoaștere. Era starea de fericire a literaturii".

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MITUL MEȘTERULUI MANOLE ÎN TEATRUL LUI HORIA LOVINESCU

de MIHAI FLOREA

Într-o mărturisire făcută în urmă cu aproape un sfert de veac — un credo politic exprimat limpede și concentrat la esențe —, Horia Lovinescu spunea, în legătură cu atitudinea artistului de astăzi, a omului societății contemporane în general, față de noua istorie a țării, față de drumul pe care s-a angajat cu fermitate poporul: „Sîntem în pragul unei ere noi și faptul acesta creează obligația ca omul modern să facă ceea ce se numește în termeni marinărești punctul, adică să stabilească, să precizeze coordonatele poziției lui, să vadă ce lest trebuie aruncat peste bord și ce bunuri spirituale trebuie păstrate cu dîrzenie și sfințenie în lunga călătorie ce-l așteaptă" [1]. De fapt Horia Lovinescu nu era la capăt de drum necunoscut; el începuse, ca artist, această călătorie — care, din păcate, avea să nu fie prea lungă, pàrcele arătîndu-se vitrege cu firul vieții lui — în urmă cu mai mulți ani, o dată cu apariția primelor sale piese, între care *Cîtadela sfărîmată* însemnase un moment de referință în dramaturgia originală a anilor '50. Acum, în 1962, el nu făcea decît să-și reafirme profesiunea de credință, statutul său moral-politic de scriitor-cetățean, angajat plenar în opera de edificare a socialismului în România, de consolidare a temeliilor ei spirituale, ca un veritabil constructor de frumuseți ce era, ca un plăsmuitor de vise, cu mare chemare pentru teatru, un dramaturg de vocație și talent, preocupat asiduu și profund de idealul făuririi unei alte lumi, de cerința epocală a formării complexe a unui om nou în spațiul geografic și în stratul istoric ale acestui neam, înfrățit din străvechime cu legenda, cu balada, cu mitul. Că astfel stau lucrurile o dovedește și împrejurarea — deloc întîmplătoare — că în scrisul său dramatic își face simțită prezența, ca punct de pornire, ca impuls generator de inspirație, unul dintre miturile fundamentale ale omenirii, mit ce așază în prim-plan chipul celui care zidește, înalță, edifică, plasat în universul său de gîndire și simțire; un asemenea chip — așa cum îl păstrăm moștenire de la străbuni și cum ni-l înfățișează izvorul folcloric, chipul Meșterului Manole — insuflețește pagina de teatru a lui Horia Lovinescu, după ce a reținut atenția unui lung șir de scriitori, de la jumătatea secolului trecut pînă astăzi, făcînd să vibreze strofa lui Alecsandri, Bolliac, sau în zilele noastre Labiș, Nichita Stănescu, Beniuc, constituind conflictul unor lucrări dramatice datorate lui Goga, Eftimiu, Iorga, Blaga, Ion Luca, Vasile Voiculescu, Laurențiu Fulga, Darie Magheru, Dan Tărchilă, Marin Sorescu, ori incitînd la cercetări și exegeze pana unor teoreticieni ai culturii și istorici literari ca Mircea Eliade, Alexandru Ciorănescu, D. Caracostea și alții.

În cartea sa, *Comentarii la legenda Meșterului Manole* [2], Mircea Eliade crede că poate stabili o anumită schemă, o anumită succesiune de trepte în relația dintre diversele categorii cu care operează în sistemul său de judecăți. Jertfa zidirii, consideră Mircea Eliade, a generat, ori s-a întrupat literar, în „balade, superstiții și legende, rituale, cosmogonii", care se află în acest raport: „*ritualul*

[1] Horia Lovinescu, *Relația om-istorie*, în *Teatrul*, nr. 12/1962.

[2] Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, București, 1943.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 33, P. 23—28, BUCUREȘTI, 1986.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

construcției a dat naștere unui număr considerabil de *legende*", difuzate pe vaste arii din Europa și Asia; la rîndul lor, aceste legende, în spațiul sud-est european „au fost creatoare de *balade*." Cît despre „ritualul construcției", despre apariția lui, despre sorgintea lui, Eliade îl vede ca pe „o consecință *teoretică* a unui mit cosmogonic și a unei întregi metafizici arhaice" [3], potrivit căreia nimic nu poate rezista, nimic nu se poate înscrie în perenitate dacă nu este clădit pe suflet.

Într-un eseu, *Meșterul Manole* [4] publicat în același an — 1943 — în care apărea cartea lui Mircea Eliade, un alt exeget al temei, Alexandru Ciorănescu, vede în cunoscuta legendă nu numai un produs artistic, o pagină de valoare antologică, ci o înaltă expresie a universului nostru spiritual, care „depășește cu mult interesul obișnuit al unei oarecare balade bătrînești, (...) încorporată în mod definitiv sufletului românesc" [5]. Admițînd această aserțiune — care este o realitate evidentă — a integrării legendei Meșterului Manole sufletului românesc, rezultă, implicit, o încorporare a acesteia și producerilor culte, nu numai celor folclorice ale acestui suflet, deci poeziei, prozei, dramaturgiei create de scriitorii noștri, cu precădere în secolele XIX—XX. Și acesta este incontestabilul adevăr: legenda s-a încorporat sufletului românesc, exprimării populare și culte a acestuia, a rodit, rodește și astăzi și va continua, desigur, să rodească permanent.

O interesantă opinie, în lumina căreia varianta românească a mitului Meșterului Manole nu reprezintă emanația unei viziuni mistice, nu este tributară vreunor practici obscurantiste, ci se întemeiază pe conceptul construcției, pe ideea creației, întîlnim la D. Caracostea, care susține peremptoriu: „Nu mistica morții și nici dăinuirea superstiției, ci sentimentul creativității, cu tot tragicul lui, este axa în jurul căreia s-a cristalizat funcțional expresia românească" [6]. Ducînd mai departe părerea lui D. Caracostea, vom spune că puterea de dăruire — avînd conștiința că sacrificiul nu este zadarnic, ci va căpăta întrupare și, deci, sens, în propria lucrare (a lui Manole și a ortacilor săi), sau în eforturi viitoare ale altor generații de creatori — constituie cheia de boltă a întregii legende românești, ascunde, sub învelișul versului sau al replicii teatrale, miezul sensurilor ei majore. Și lucrul acesta transpare — vom vedea — și în prelucrări sau preluări dramatice, între care și piesele lui Horia Lovinescu *Moartea unui artist* și *Omul care și-a pierdut omenia*.

Alături de teze și interpretări mai vechi, datorate unor înaintași, cercetători din ultimii 10—15 ani, cum sînt Ion Taloș, Gheorghe Ciompec, Elisabeta Munteanu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, George Muntean și alții, unii tratînd tema în toată amploarea și cu toate implicațiile ei, alții abordînd-o tangențial ori întîlnind-o ocazional, oferă rezultate dintre cele mai notabile, în scrieri [7] ce se impun prin adîncimea investigației, prin aria documentară, prin raportarea la circulația temei în literaturile altor popoare, prin lansarea unor ipoteze proprii, prin susținerea unor pertinente puncte de vedere personale. Majoritatea cărților, eseurilor, articolelor ivite în perioada din urmă poartă — ca pe un numitor comun — semnul epocii noastre, vizibil în modul de interpretare a străvechiului mit: prin prisma a ceea ce Mircea Eliade numea „ritualul construcției", prin prisma a ceea ce noi numim chemarea spre creație, înțelegerea superioară, dincolo de existența individuală, a idealului de a lăsa ceva durabil posterității, de a edifica, de a zidi, de a construi nu oricum, nu orbește, ci conștient și liber. Un asemenea unghi de pornire, ca temei, ca premisă, ca justificare a studiilor pe marginea acestei probleme *astăzi*, avansează și George Muntean: „Dacă subscriem credinței că vocația construcției este una dintre caracteristicile fundamentale ale omului, de la un punct înainte poate chiar rațiunea finală a existenței lui sub soare, atunci încercarea de a urmări modul în care s-a constituit ca act literar și s-a dezvoltat de-a lungul timpurilor destinul constructorului și al operei sale poate avea semnificația unei cercetări dintre cele mai atrăgătoare" [8].

Printre operele literare, ce valorifică superior simbolurile, miturile, modelele arhetipale, opere de incontestabil talent, în care, mergîndu-se pe făgașurile primare, se ajunge la conturarea unui Manole

[3] Citat după: *Meșterul Manole* (studiu, antologie și note de Maria Cordoneanu), București, 1980, p. 172.

[4] Alexandru Ciorănescu, *Meșterul Manole*, în *Universul literar*, 20 aprilie 1943.

[5] Citat după: *Meșterul Manole*, *op. cit.*, p. 282.

[6] D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, vol. II, București, 1969, p. 190 (a se vedea și Elisabeta Munteanu, *Motive mitice în dramaturgia românească*, București, 1982, p. 219).

[7] Amintim, cronologic, doar cîteva dintr-un mare număr, semnate de autorii de mai sus: Ion Taloș, *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european*, București, 1973; Zoe Dumitrescu-Bușulenga, prefață la volumul *Meșterul Manole, versiunea Vasile Alecsandri*, București, 1976; Gheorghe Ciompec, *Motivul creației în literatura română*, București, 1979; Elisabeta Munteanu, *Motive mitice în dramaturgia românească*, București, 1982; George Muntean, *Interpretări și repere*, Iași, 1982. Pentru lărgirea bibliografiei, a se vedea volumul *Meșterul Manole* (studiu, antologie și note de Maria Cordoneanu), București, 1980.

[8] George Muntean, *Interpretări și repere*, Iași, 1982, p. 169.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

contemporan, cu o anumită identitate și o anumită profesie, alese de autor, cu un sistem de gîndire și un registru de reacții, de asemenea hotărîte de autor, se înscrie și *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu, moment de vîrf în dramaturgia anilor '60. Este surprinzător cît de puține din considerațiile pe marginea *Morții unui artist*, făcute la data apariției piesei și a spectacolului, pun în lumină filiația textului cu mitul Meșterului Manole. Autorul însuși, în interviurile acordate, în discuțiile la care a participat, abia dacă lasă să se întrevadă acest izvor al scrierii sale, acest punct de pornire — ce e drept personal prelucrat — sesizabil totuși în țesătura piesei. Întrebat ce l-a determinat să dea la lumină această lucrare, Horia Lovinescu enumeră „trei motive", unul dintre ele fiind, după cum mărturisește, „problema morții, care în dramaturgia mea mi se pare că a fost tratată nepermis de superficial"; și a scris piesa, cu intenția de a „spune" prin ea, în această gravă problemă, mai mult, mai bine, mai profund, mai strălucitor, artistic vorbind, decît o făcuse pînă atunci. „În al doilea rînd — continuă autorul — m-a iritat modul puțin superficial în care au fost înțelese erorile sau abaterile de la crezul estetic al unui artist autentic"; și a dorit să-și expună punctul de vedere în această privință, arătînd cît anume reprezintă influență și factori exteriori și cît anume trăire proprie, subiectivă, în constituirea crezului artistic al creatorului. „A treia problemă este — în succesiunea de judecăți a lui Horia Lovinescu — aceea a responsabilității artistului față de arta lui și de cei cărora li se adresează". Și, ca un corolar al acestor trei argumente, al acestor determinări ce explică geneza piesei *Moartea unui artist*, dramaturgul indică rostul, chemarea, angajarea, finalitatea actului de creație: „Cred, oricît de mare ar părea cuvîntul, că misiunea istorică a scriitorului socialist este de a încerca, abordînd marile probleme umane, să ajute omul modern în găsirea echilibrului de care are absolută nevoie" [9]. Pare paradoxal, dar Horia Lovinescu nu face, în această declarație, nici o referire directă la mitul meșterului Manole; numai că, tot ce afirmă el raportîndu-se la problematica morții, a crezului artistic, a misiunii și responsabilității scriitorului, reprezintă fațete, exprimate altfel e adevărat, ale unuia și aceluiași punct de plecare: mitul creației, sensul lui și al jertfei. Solicitat să-și formuleze opinii asupra noului umanism al dramaturgiei noastre, asupra gradului de participare, de implicare în producerea operei, de dozare a subiectivului și obiectivului în alegerea și tratarea unui subiect, a unei teme, cu unele referiri concrete la activitatea sa, la drama în discuție și la eroul principal, sculptorul Manole Crudu, Horia Lovinescu precizează: „În piesă Manole se eliberează prin munca lui creatoare de frica morții. Procesul creator este prin esența lui o eliberare" [10]. O *eliberare* de ce anume? — ne întrebăm noi. Credem că e vorba de eliberarea de necunoaștere, de întuneric, de frămîntări și îndoieli, de neliniști, de ceva care, în general, te stăpînește, te domină, te apasă, îți dă sentimentul claustrării — de unde și nevoia de eliberare — și acel ceva se poate numi ignoranța, sau frica de necunoscut, sau egoismul exacerbat, sau vidul sufletesc sau toate la un loc. La remarca potrivit căreia drama lui Manole Crudu ar putea să contribuie la limpezirea destinului altor eroi din piesă, autorul *Morții unui artist* convine că există această posibilitate: „Dacă Vlad, fiul lui Manole, își găsește oarecare ieșire din criza în care se zbătea, asta se datorește, evident, faptului că a fost martor la drama tatălui său, din care a tras o concluzie" [11]. Iată, deci, filiații, ramificări ale mitului care pot genera, la rîndu-le, alte personaje, lăstărind din același trunchi, pot naște alte conjuncturi dramatice, alte piese. Ni se pare a fi, oarecum, sugerată aici admisibilitatea reluării ciclice a temei despre creația perpetuă (respectiv mitul Meșterului Manole) în însăși familia artistului, a creatorului de valori.

Întrucît piesa este foarte bine cunoscută, ne mărginim a spune că, apelînd la acest mit, Horia Lovinescu, prin intermediul personajului principal, sculptorul Manole Crudu, dă înțelesuri și subînțelesuri contemporane izvorului de la care pleacă, adăugîndu-i idei proprii, cugetări moderne, imprimate de societatea actuală, de formația filozofică, de atitudinea politică a autorului, esența ideologiei eroului fiind concentrată în replica: „Arta este înainte de orice semnul puterii omului asupra haosului și morții". În stagiunea care a marcat premiera piesei, mai propriu ar trebui spus în stagiunea care a fost marcată de apariția ei (1963 — 64), și în anii imediat următori, primirea făcută — și textului și spectacolului Teatrului Național din București — nu a fost netedă, uniformă, opiniile, în general favorabile, cuprinzînd și rețineri, rezerve, critici. La Conferința pe țară a scriitorilor, în referatul consacrat dramaturgiei, apărut în presă fără semnătură, *Moartea unui artist*

[9] *Scînteia tineretului*, 10 mai 1964.
[10] *Teatrul*, nr. 6/1964, p. 65.
[11] *Ibidem*, p. 68.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

este prezentată succint, caracterizată pertinent, obiectiv, reticent, fără căldură, fără răceală, ca un diagnostic: „Construită ca o versiune reconsiderată a vechiului mit al creației, piesa ajunge la concluziile sale asupra chestiunii cruciale a sensului existenței. (...) Eroul trece prin febra unor încercări de extremă limită și ajunge la adevăr prin acceptarea punctului de vedere al înțelepciunii populare" [12]; considerația finală are în seamă deznodămîntul dramei și prezența acelui personaj de legendă, Domnica, bătrîna dădacă a lui Manole care, la moartea artistului, îi recită din *Miorița*. Traian Șelmaru crede că în această piesă „pledoaria filozofică și etică e încorporată în caractere convingătoare (mai ales eroii principali), iar acțiunea se desfășoară într-o subtilă și nuanțată analiză psihologică" [13]. Margareta Bărbuță vede în Manole Crudu eroul „complex, dramatic prin contradicțiile care-i compun caracterul, (...) care învinge, în ciuda morții fizice", apreciindu-l ca pe „unul din personajele cele mai izbutite din dramaturgia ultimilor ani" [14]. Valentin Silvestru socotește că sculptorul „a ajuns la o universală legătură cu umanitatea și a căpătat o generalitate de proporții impresionante" [15]. Natalia Stancu, dispunînd de detașarea în timp, poate formula judecăți după mai bine de două decenii de la ivirea piesei: „În aceea ce mă privește văd în *Moartea unui artist* în primul rînd o dramă existențială cu soluție în actul creației, drama unui om care opune neantului un mesaj afirmativ de tip artistic" [16]. Iată cum scrierea aceasta a lui Horia Lovinescu se înfățișează contemporanilor ca un poliedru, ce poate fi privit, examinat, admirat, cercetat dintr-o multitudine de unghiuri — și chiar așa se și întîmplă. *Moartea unui artist* este interpretată, de majoritatea celor care s-au oprit asupra ei, ca o ipoteză lovinesciană a concepției asupra morții, concepție conjugată cu — sau derivînd din — antologica baladă a *Mioriței*. Nu vedem aici nimic neconform adevărului, nimic nefondat filozofic, estetic, dimpotrivă, conspectarea textului prin această optică permite avansarea unor puncte de vedere logice, susținute, argumentate. Personal însă, ne seduce mai mult altă față a dramei, aceea care trimite la simbolul construcției, al creatorului, al jertfirii pentru zidire, pentru edificare, deci la altă sursă, la altă capodoperă a poeziei noastre populare, *Meșterul Manole*; prin această prismă privind structura piesei, articulațiile ei cu mitul arhetipal, factura eroului, filozofia și ideologia lui, ajungem la părerea că putem racorda mai bine, mai argumentat semnificațiile piesei la modernitatea epocii noastre, la specificul aspirațiilor și idealurilor noastre, între care munca, efortul constructiv ocupă un loc major, fiind sinonime cu vocații din totdeauna ale poporului român. Pînă și acel moment care încheie, simbolic, spectacolul — bătrîna doică îl „ajută" pe Manole să „treacă dincolo" spunîndu-i versuri din *Miorița* — are tot rostul de a transmite ideea de perpetuare, de viață neîntreruptă, cum fără sfîrșit este firul timpului, fără sfîrșit este existența, din care oamenii torc într-una balade, legende, cîntece, poezii. Plin de înțelepciune și de subînțelesuri este acest final: Domnica, antologic interpretată de Eugenia Popovici în spectacolul Teatrului Național din București, recită din *Miorița* (tot un mit), în timp ce sculptorul Manole Crudu, puternic, expresiv dăltuit de Toma Dimitriu în același spectacol (reprezentînd și el un mit), își sfîrșește drumul vieții, dobîndind, prin creație, eliberarea de spaime și coșmaruri, împăcarea, nu cu soarta, ci cu conștiința că a căutat și a zămislit ceva durabil, o operă dorită, așteptată de cei mulți, utilă celor mulți.

Moartea unui artist a avut premiera la Teatrul Național din București în stagiunea 1963 — 1964, în regia lui Horea Popescu, din distribuție mai făcînd parte Elvira Godeanu (Claudia), Tanți Cocea (Aglaia), Florin Piersic (Toma), Matei Gheorghiu (Vlad), Ilinca Tomoroveanu (Cristina) și alții. Din bogatele ecouri apărute în presa vremii, desprindem o caracterizare globală, datorată lui Dinu Săraru: „Regizorul Horea Popescu a înțeles lucrul esențial și anume că regie, decor, actorie, totul trebuie să fie subordonat ideii că pe scenă se impune să se afle în primul rînd piesa lui Horia Lovinescu. Spectacolul se distinge tocmai prin nota de izbutită discreție cu care publicului i se dă sentimentul de a asista la un episod de viață reală. (...) Există în spectacol și finețe, și ritm și culoare, gradate cu grijă și echilibru" [17]. Piesa a mai cunoscut cîteva puneri în scenă: la teatrul maghiar de stat din Cluj-Napoca, în aceeași stagiune, unde Kovács György a realizat o creație de excepție în rolul lui Manole, la teatrul de stat din Oradea, secția maghiară (stagiunea 1964—1965), la teatrele de stat din Arad și Sibiu (stagiunea 1966—1967). S-a jucat și peste hotare: la teatrul din Valmiera (R. S. S. Letonă), în stagiunea 1965—1966, a fost înscrisă în repertoriul Teatrului „Scena

[12] *Gazeta literară*, 25 februarie 1965.
[13] *Contemporanul*, 15 mai 1964.
[14] *Contemporanul*, 10 iulie 1964.
[15] Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, București, 1966, p. 139.
[16] Natalia Stancu, *Horia Lovinescu*, Cluj-Napoca, 1985, p. 52.
[17] *Gazeta literară*, 14 mai 1964.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Populară" din Sofia (stagiunea 1966—1967) și al Teatrului Armatei din Sofia (stagiunea 1968 — 1969) și a fost reprezentată, în turneu, în Iugoslavia, de către colectivul naționalului bucureștean, în 1966.

Întrebat, în cadrul unui interviu, care dintre eroii pieselor sale îi este „mai drag", Horia Lovinescu a răspuns : „Pe planul acesta, nu sînt victima sentimentalismului. Așa încît nu știu dacă îl iubesc, însă am oarecare respect pentru eroul din *Omul care și-a pierdut omenia*. Nu atît pentru ceea ce am izbutit să fac din el, cît pentru ceea ce aș fi dorit să reprezinte" [18]. Acest personaj este Manole, un arhitect îndrăzneț, original, pînă la un punct neînțeles și neadmis de cei din juru-i, care dorește cu orice preț să ridice un Turn al Lunii, operă semeață, ce se năruiește repetat, întrucît îi lipsește „piatra unghiului", care nu e altceva decît „simțul umanului, solidaritatea cu omul". Alter-ego-ul său, Elonam, se poartă ca un zbir cu meșterii constructori și, în genere, exercită o influență malefică asupra lui Manole care, izgonindu-și soția, ignorîndu-și propriul copil, se singularizează tot mai mult de semenii săi ; aceștia văd în el pe „omul care și-a pierdut omenia" și care, nefericit, izolat, pornește în lumea mare ca un peregrin înfrînt, să-și caute un sprijin, să-și găsească un sens. Pe bună dreptate, Valentin Silvestru a văzut în această piesă „o tragedie filozofică construită pe un simbol de amplă generalitate, inspirat de mituri poetice românești", o piesă în care autorul ei, Horia Lovinescu, „a propus un punct de vedere original, din perspectiva umanismului socialist, a *omeniei* caracteristic românești, în problematica acut contemporană a raporturilor personalității cu istoria". Sub raport tematic, criticul a sugerat o posibilă apropiere între dramaturgul nostru și confrați de anvergură europeană — Dürrenmatt, Ionesco, Osborne, Peter Weiss — cu mențiunea că în concepția scriitorului român, spre deosebire de aceea sceptică a dramaturgilor citați, se întrevede perspectiva „refacerii legăturilor eroului cu lumea, rupte în anumite împrejurări istorice" [19]. Datorită așezării acestei parabole, descinzînd din străvechiul mit al lui Manole, în perimetre temporale și spațiale voit incerte, întrucît oameni dezumanizați au existat pretutindeni și în toate timpurile, unii dintre cei care au scris despre piesă, la momentul ivirii ei, i-au reproșat : „ambiguități", „simboluri vagi", „confuzii", „zone de umbră", „echivocuri", „nesiguranța semnificațiilor", „caracter cețos", „atemporalitate", „an-istorism", multe din acestea fiind formulate la o „masă rotundă". Discuția, la care — paradoxal — autorul a fost omis de pe lista invitaților, ne apare, *astăzi*, ca expresie a unui timp revolut, cînd practica etichetării era larg cultivată, cînd examinarea unor scrieri, aprecierea unor filme, a unor creații muzicale, teatrale, plastice se făcea prin prisme sociologizante, timp depășit, în care *simbolul* (cum e cazul acestei piese care nu reprezintă altceva decît un simbol), pentru a putea fi admis, trebuia să fie foarte „clar", să fie explicat și explicit, să nu conțină cumva „ambiguități" etc., și toate acestea din așa-zise rațiuni de puritate ideologică. Adoptarea literei și nu a spiritului comandamentelor epocii ar fi putut duce la schematizări, la uscăciune, la secătuirea produsului literar de frumusețe, de originalitate, de fior, de inedit, și bine a procedat Horia Lovinescu neajustîndu-și piesa după patul procustian al „clarității" lozincarde, ci construind-o pe temelia inspirației profunde, curate, a sincerității, a adevărului artistic. Reluînd lectura piesei acum, după mai bine de două decenii de la apariție, ne întrebăm care vor fi fost interpretările echivoce, zonele încețoșate, ambiguitățile incriminate la data jucării ei ? Mitul este străvechi și așezat pe limpezimi de cristal. Preluarea și prelucrarea lui de către Horia Lovinescu ne apar, de asemenea, foarte clare, ca și mesajul dramei : desolidarizarea de orice formă aberantă de cunoaștere, indiferent de epocă, indiferent de lozinca în care s-ar drapa opera respectivă. Aberații s-au semnalat întotdeauna, în toate societățile, și printre slujitorii artei și printre oamenii de știință și, ca orice aberație, și aceea stigmatizată de Horia Lovinescu în *Omul care și-a pierdut omenia* nu poate întruni adeziunea nimănui, întrucît și autorul și cititorii și spectatorii își fundamentează actele lor de cunoaștere, creația lor, faptele lor constructive pe filozofia promovării binelui, a rațiunii, în slujba omului, a omeniei, a umanității.

Reprezentația Teatrului Nottara cu această piesă (regia Dan Nasta, premiera — 16 iunie 1965) a produs reacții foarte diferite, articolele apărute în presă exprimînd poziții, atitudini, puncte de vedere ce converg uneori, dar de cele mai multe ori se deosebesc. Spectacolul — la realizarea căruia au fost invitați George Constantin (Manole), Dan Nasta (Elonam), Ștefan Iordache (Omul mare negru), Ioana Manolescu (Liza), Val Săndulescu (Învățătorul), Magdalena Buznea (Femeia) și alte

[18] *Teatrul*, nr. 6/1964, p. 68.

[19] *Contemporanul*, 15 iulie 1966.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cîteva zeci de actori — a fost discutat, analizat, examinat, disecat, acceptat, controversat, contestat, calificat în alb și negru, în cenușiu și roz, în formulări academice și în tonuri iritat-ironice, uneori fulminant, nimicitor, alteori blînd, îngăduitor, concesiv. Iată o atitudine foarte dură, de anulare, de negare a oricăror valori în travaliul regizoral și în ținuta generală a montării și interpretării dramei pe scena Teatrului Nottara : ,,Spectacolul realizat de Dan Nasta mi s-a părut a fi — din punctul de vedere al capacității fanteziei regizorului de a cuprinde și exprima metafora piesei — o flagrantă nereușită. (...) E ceva haotic în acest spectacol. (...) Totul plutește în ambiguu. (...) Nu slujește textul acest spectacol, n-are elevație, fantezia e săracă, poartă aripi de plumb'' [20]. Mult prea tăios se înfățișează modul de tratare, de către Dinu Săraru, și a piesei și a transpunerii ei scenice, întrucît, așa cum se știe — și cum a înregistrat istoria teatrală a ultimului sfert de veac — *Omul care și-a pierdut omenia* marchează totuși un moment de un relief aparte în teatrul lui Horia Lovinescu, în dramaturgia noastră națională inspirată de mitul Meșterului Manole. Să nu spunem chiar ,,la antipod'', în orice caz mult deosebit, aproape esențial schimbat se arată un alt ecou înregistrat în presa timpului, sub semnătura lui Ion Biberi : ,,Echipa care a elaborat reprezentația a redat simbolul prin mijloace de sugestie. Se înfăptuiește astfel un spectacol de artă, cuprins și intuit într-o viziune centrală, absorbind o mare varietate de imagini'' [21]. Referitor la unitatea desfășurării scenice, la dinamica și ritmul interior al spectacolului, la articulațiile și tensiunea dramatică a tablourilor și momentelor care-l compun, iată un diptic de opinii racordate la puncte cardinale cvasidiametral opuse. Traian Șelmaru scrie : ,,Spectacolul e marcat prin lipsă de unitate, fiind lucrat mai mult pe secvențe izolate și dominat de un amestec hibrid al stilurilor. (...) Imaginea globală nu se încheagă într-o tensiune continuă, mișcarea scenică e adesea exterioară și mecanică'' [22]. Acesta este polul pe care l-am numi negativ, la celălalt pol, să-l notăm cu plus, C. Alexandrescu afirmă : ,,Regizorul Dan Nasta a subliniat în mod pregnant fiecare idee, construind un spectacol solid, capabil să mențină permanent atenția privitorului (...). Tablourile cu conținutul cel mai abstract se desfășoară într-un ritm alert, viu, captivant'' [23].

După ce am urmărit acest dialog al criticilor, atît de suprinzător prin radicala deosebire a impresiilor comunicate încît încrucișarea de idei seamănă mai mult cu un duel decît cu un colocviu, ne îngăduim a formula cîteva păreri proprii, ca spectator — deci martor nemijlocit — al mult controversatei reprezentații. În ciuda insuficientelor mijloace scenotehnice ale Teatrului *Nottara*, carență acuzată de critică, spectacolul cu piesa *Omul care și-a pierdut omenia* a impresionat prin monumentalitate intrinsecă, nu mimată, prin grandoare umană, asigurată nu de scenotehnică, ci tocmai de actorii care au interpretat cu distincție, cu lucidă trăire rolurile principale, ori au dat viață scenică unor personaje episodice și ultraepisodice. Tocmai din valoarea dăruirii actoricești efective — uneori și afective — din participarea înalt-artistică la delicata operațiune a transmiterii mesajului filozofic, mitic, umanist, al piesei, la lansarea, cu maximă forță, a strigătului avertizînd asupra primejdiei pe care o comportă abdicarea de la servirea supremului ideal, omul, ideal atît de actual și acum două decenii și astăzi și mîine, oricînd, tocmai din aceste resorturi, din această fidel-elevată înțelegere a textului rezultă frumusețea, acurateța, nobleța spectacolului, care invita la meditație, incitînd conștiințele la demersuri pentru frînarea gîndurilor și a teoriilor nesăbuite, pentru oprirea actelor distructive. Manole rămîne, în ciuda drumului întortocheat pe care umblă în această piesă (deci și în spectacol), ca și omonimul său din *Moartea unui artist*, întruchiparea statornică a ideii de înălțare, de construcție, de efort pentru a dura ceva sublim și trainic, în folosul omului, cu sprijinul omului. Oare nu acesta este comandamentul suprem al societății noastre, al lumii noastre, al epocii noastre : edificarea noii orînduiri prin om, pentru om și cu participarea, *sine qua non*, a omului ? Și oare nu tocmai acestui crez artistic, acestui ideal personal — parte componentă a idealului social, etic — i-a închinat Horia Lovinescu cele două piese, în care a încorporat, în viziuni originale, în tratări personale, mitul Meșterului Manole ?

[20] Dinu Săraru, *Teatru românesc și interpreți contemporani*, București, 1966, p. 148—150.
[21] *Gazeta literară*, 27 ianuarie 1966.
[22] *Teatrul*, nr. 12/1965, p. 59—63.
[23] *Magazinul*, 30 octombrie 1965.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SCENOGRAFIA ROMÂNEASCĂ LA ÎNCEPUT DE VEAC

de ION CAZABAN

Scenografia românească de la începutul secolului al XX-lea pînă la primul război mondial poate fi definită prin trecerea — desigur, nu bruscă, nu totală — de la decorul pictat în trompe-l'œil, lucrat cu maximă atenţie pentru exactitatea perspectivei, la decorul plastic, alcătuit din elemente volumetrice — socotite mai adecvate spaţiului scenic, expresivităţii tridimensionale a spectacolului — şi, totodată, prin creşterea considerabilă a numărului celor care se ocupă de scenografie, majoritatea lor nemaifiind veniţi de peste hotare, ca în secolul al XIX-lea.

Problema pregătirii unor pictori decoratori profesionişti este semnalată în dese rînduri. O adresă a Direcţiunii Şcolii Naţionale de Belle-Arte, trimisă la 4/17 octombrie 1900 Teatrului Naţional din Bucureşti, aminteşte dispoziţiunea anterioară după care „în atelierul de decoraţiune" trebuie „să se formeze elevi" de către pictorul decorator angajat Romeo Girolamo, ceea ce acesta întîrzia să facă [1]. După cum o arată articolele din presă sau actele administrative emise, există o sporită cerere de scenografi, corespunzătoare atît „foamei" de vizual a publicului, cît şi noilor exigenţe faţă de spectacolul teatral.

Cu excepţia italienilor Romeo Girolamo — angajat la Teatrul Naţional din Bucureşti pînă în 1905, cînd este demis de noul director, Al. Davila — şi Iosif Vescovi (1866 — 1946), stabilit la Craiova [2], în această perioadă încep să activeze în teatre numeroşi pictori români, preocupaţi de adaptarea cunoştinţelor lor plastice la specificul scenei. Acum, Ştefan Petrescu-Muscă (1884 — 1944) se află la primele sale decoruri, făcute pentru Teatrul Naţional din Craiova şi Teatrul Modern (condus de actriţa Marioara Voiculescu). Alexandru Satmary (1871 — 1933) colaborează de asemenea cu teatrul craiovean, cu teatrul Comedia din capitală şi participă la montarea tragediei *Ifigenia în Aulida* de Euripide, în aer liber, la Sinaia şi Constanţa în anii 1911 — 1912. Grigore Romano (1868—1917) împrospătează fondul de decoruri al Naţionalului craiovean [3]. Costin Petrescu (1873 — 1954) concepe scenografia premierelor *Apus de soare* şi *Viforul* [4]. Un caz aparte va fi Teodor Simionescu-Rîmniceanu (1882 — 1946) care, ca regizor al unor spectacole la Teatrul Naţional din Bucureşti, elaborează şi schiţele de decor necesare. Dintre toţi, Nicolae I. Alexandrescu (1884 — 1957), scenograf la Teatrul Liric din Bucureşti şi la Naţionalul din Iaşi, ar fi singurul cu studii de specialitate într-un atelier de decoruri din Milano [5]. Totuşi, cel care a avut cea mai susţinută activitate scenografică este un arhitect (absolvent şi al Şcolii de Belle-Arte din Paris), Victor G. Stephănescu (1876 — 1950); aproape un deceniu, 1905 — 1914, el a fost răspunzător de realizarea decorurilor la Teatrul Naţional din Bucureşti, sub directoratele Al. Davila, Pompiliu Eliade, Ion C. Bacalbaşa [6].

[1] Arh. Stat., I u:., fond Teatrul Naţional din Bucureşti, dos. 12/1900, f. 31.

[2] A se vedea Iosif Sava Nanu, *Giuseppe Vescovi (1866—1946), un grande pittore italiano in Romania*, în *Recherches sur l'histoire des institutions et du droit*, III, 1979.

[3] A se vedea *Programul stagiunii 1908—1909*, publicat de Teatrul Naţional din Craiova.

[4] Direcţia Teatrului Naţional din Bucureşti îi mulţumeşte lui Costin Petrescu pentru „chipul artistic cum aţi condus şi executat lucrările decorurilor din piesa *Viforul*" (Arh. Stat. Buc. fond Teatrul Naţional din Bucureşti, dos. 15/1909—1910, f. 82.

[5] *O vizită la atelierele Teatrului Naţional din Iaşi*, în *Rampa*, nr. 280, 26 septembrie 1912.

[6] A se vedea articolul nostru, *Un precursor al scenografiei româneşti moderne: Victor G. Stephănescu*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, T. 31, 1984, p. 83—88.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 33, P. 29—38, BUCUREŞTI, 1986.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Activitatea unui scenograf în teatrul de atunci este, înainte de toate și poate mai mult ca oricînd, una precis subordonată, mai cu seamă aceea a unui începător în curs de inițiere. Scenograful trebuie să asculte de îndrumările și cerințele formulate de regizorul spectacolului (C. I. Nottara, Paul Gusty, Vlad Cuzinski ...), dar, în primul rînd, de recomandările autorului dramatic care, uneori — ne gîndim la Delavrancea — își însoțea piesele cu schițe destul de amănunțite, indicînd în creion îndeminatic decorul dorit pe scenă. Ele completează descrierea notată la fiecare început de

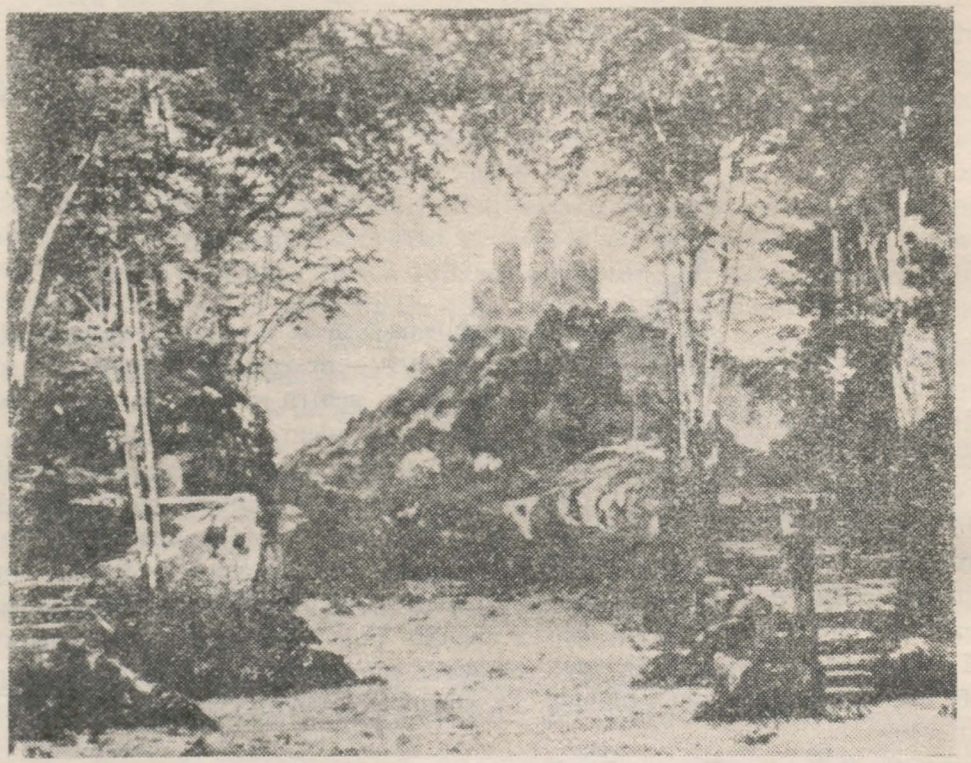


Fig. 1. — Decor de Romeo Girolamo pentru tabloul 2 al operei *Tannhäuser* de R. Wagner (1900).

act și astfel se relevă încă o dată cum autoritatea scriitorului stabilește cît mai concret viitoarea montare a piesei sale.

Dincolo de această subordonare, decurgînd din ceea ce s-a considerat (și se consideră încă, sub alte aspecte) „primatul textului dramatic" — fixată de altfel în dispoziții precise care puteau fi citite într-un *Cod al teatrului*, apărut în Franța, în 1878 — dincolo de această subordonare acceptată, situația de creator a scenografului rămînea oricum neclară. De obicei, în această perioadă, el nu este autorul tuturor decorurilor de pe scenă, ci realizează (apelînd, uneori, la modele) doar cîteva „decoruri noi", le combină cu altele comandate în străinătate (pentru acea piesă sau alta !), intervine cu completări, adaptări, renovări ale panourilor și fundalurilor din magazie, după trebuință. Astfel, Romeo Girolamo a realizat numai anumite părți necesare decorului pentru spectacolul *Patru săbii*, de pildă „curtea unei monastire", „apele", „stînci/le/, corabia", cum dovedesc hîrtiile de arhivă, totodată mărește „orizontul vechi" [7]. Altădată, retușează unul din decorurile aflate în magazie, anume „salonul cu aplicuri verzi care se va întrebuința la piesa *Papa Lebonnard*" [8]. Pentru începutul stagiunii 1904 — 1905 se străduiește să termine la timp „un salon închis", „o casă țărănească", iar pentru spectacolul festiv *Ștefan-cel Mare*, „Cetatea Neamțu/lui/ compusă din 3 părți mari", „o fundale de cer de noapte cu lună" ș.a. [9]. La Naționalul craiovean, în stagiunea 1908—1909, pictorul Grigore Romano realizează cîteva „saloane", „o sală de palat", „o piață de oraș modern" și, îndeosebi elogiată, „pădurea de mesteceni" pentru *Despot Vodă*, unde „fiecare frunzișoară o vezi și impresia este așa de mare încît aștepți cu o adiere ca să tremure" — astfel încît gazeta locală *Doljiul* va aprecia că Romano „a făcut artă, a făcut adevărată pictură" [10]. Înainte de deschiderea stagiunii 1911 — 1912, la

[7] A se vedea deviz 29 decembrie 1903, Arh. Stat., Buc., fond Teatrul Național din București, dos. 24/1903—1904, f. 13, 15.

[8] Ibidem, dos. 15/1904—1905, f. 30.

[9] Ibidem, f. 21.

[10] *Doljiul*, 24 septembrie 1908.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Iași, presa asistă alături de directorul Mihail Sadoveanu la „recepția decorurilor" semnate de Nicolae I. Alexandrescu, expuse succesiv, pe subiecte: „o vilă", „un salon-bibliotecă imitație « boiserie »", „un chalet" etc., precum și numeroși „tufani, arbuști, copăcei înfloriți", probabil pentru *O scrisoare pierdută*, grădina lui Trahanache [11].

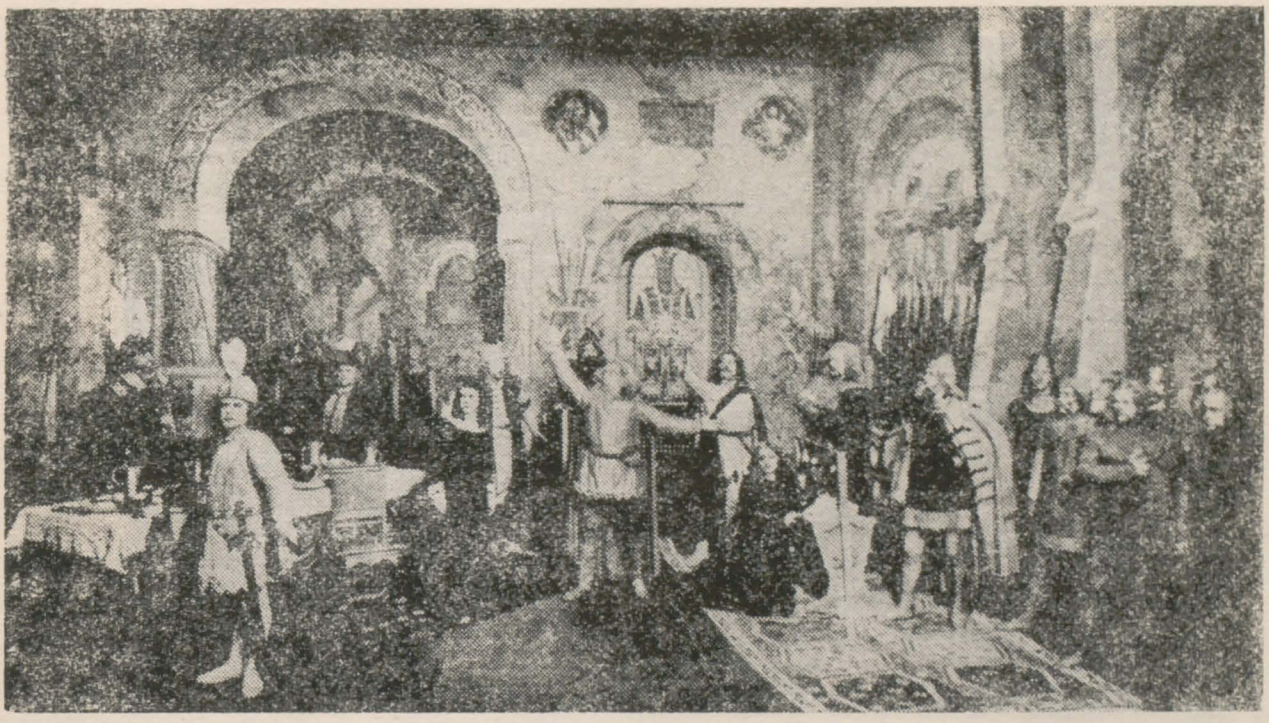


Fig. 2. — Scenă din spectacolul cu piesa istorică *Viforul* de B. Ștefănescu-Delavrancea, în decorul lui Costin Petrescu, Teatrul Național din București, stagiunea 1909—1910.

Modelele se folosesc curent. Romeo Girolamo asigura direcția că decorurile sale pentru piesa *Michel Strogoff* de D'Ennery și Jules Verne „vor fi executate cu aceeași îngrijire ca la Teatrul Chatelet din Paris" [12]. La premiera *Regele Lear* (Teatrul Național, București, stagiunea 1910—1911), Liviu Rebreanu observă informat că „decorurile au fost construite parte după planurile lui Antoine, parte după acelea ale scenelor germane" [13]. Modelul este menționat și în comenzile făcute către atelierele specializate din străinătate. Cînd se comandă la casa „Bühne" din Düsseldorf „o vedere a Moscovei" pentru *Ana Karenina*, se adaugă „vezi *l'Illustration théatrale* din 23 februarie 07" [14].

Prea rar se poate stabili și susține atunci proprietatea viziunii scenografice a întregului spectacol. De altfel, această ambiție nici nu se întrevede încă, deși cronicarii, mai ales cei de la periodicele *Rampa* (1911—1913, 1915—1916), *Teatrul* (1914—1915), *Cortina* (1915—1916) se interesează cine este pictorul decorator, îi consemnează numele, pe cînd afișele și programele de spectacol n-o fac și n-o vor face încă multă vreme, decît întîmplător (în stagiunea 1911—1912, pe afișele Teatrului Național din Craiova sînt trecuți realizatorii decorurilor: Șt. Petrescu-Muscă, Al. Satmary, precum și casa berlineză „Georg Hartwig"). În schimb, nu trebuie omis că sensul colectiv nu a lipsit activității scenografului. De la începutul secolului, se scrie despre el ca despre „omul care știe cum trebuie să fie o scenă pentru o anumită sală și o anumită folosință" [15]. Angajarea arhitectului Victor G. Stephănescu de către Davila era deci bine motivată. După cum se arată într-unul din articolele consacrate profesiunii de scenograf, acesta utilizează panourile, fundalurile, plafoanele, reliefurile, norii mobili, cerul circular, luminile (de la rampă, rivalte, reflectoare), ținînd seama că „orice decor trebuie să corespundă cît mai bine acțiunei" [16]. Mai înainte de a-și demonstra originalitatea,

[11] A se vedea nota 5.

[12] Deviz 23 februarie 1900, Arhivele Stat. Buc. fond Teatrul Național din București, dos. 26/1901, f. 8.

[13] Liviu Rebreanu, *Cronica*, în *Scena*, nr. 6—7, 1 decembrie 1910.

[14] A se vedea adresa 6/19 (iunie?) 1907, Arh. Stat. Buc., fond Teatrul Național din București, dos. 4/1907—1908, f. 64.

[15] Dinu Dumbravă, *Scenografia*, I, în *Cortina*, nr. 3, 1915.

[16] *Ibidem*, II, în *Cortina*, nr. 4, 1915.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

scenograful vremii își va căuta rostul funcțional, posibilitățile de implicare într-o artă a spectacolului altfel înțeleasă și practicată decît cu cîteva decenii în urmă.

La rîndul său, ceea ce i se cere, în acel moment de evoluție a teatrului nostru, regizorul nu poate obține decît împreună cu scenograful. Un text din anul 1905 este edificator : ,,El (regizorul) dă odăii în care se petrece o acțiune, fizionomia, lumina, culoarea, menite să întregească impresiunea

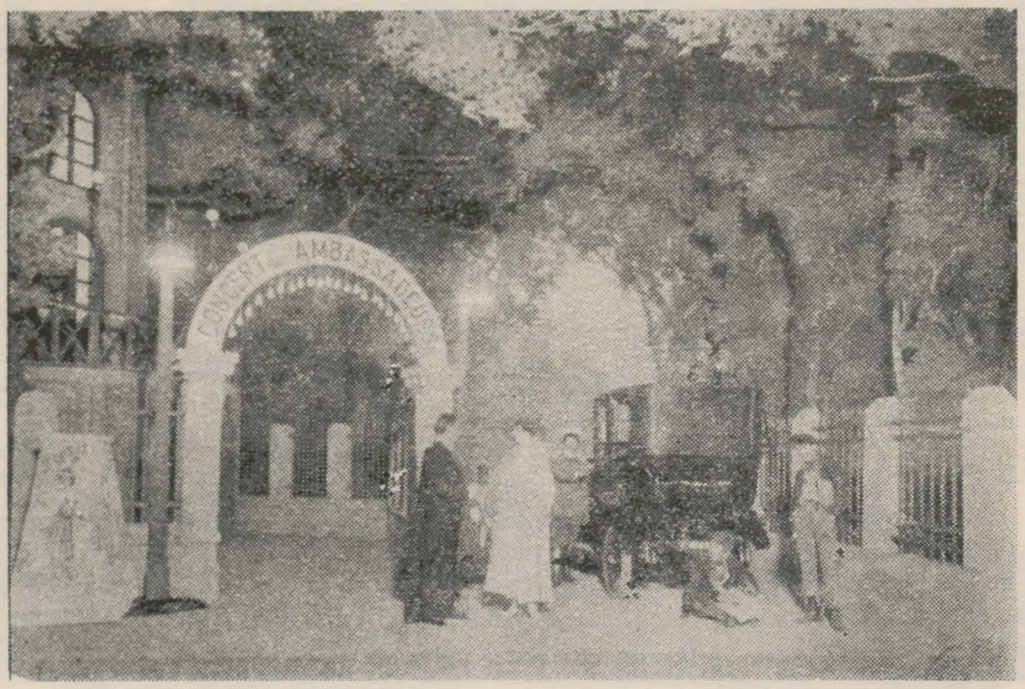


Fig. 3. — Scenă din spectacolul *Zaza* de P. Berton și Ch. Simon, Teatrul Național din București, stagiunea 1915 — 1916.

artistică (...), el trebuie să aibă, deci, darul de a vedea toate amănuntele și a crea din ele acele mici nimicuri atît de necesare completării și adîncirii impresiunilor de teatru. De la un scaun așezat la locul potrivit, de la o lumină ce cade la vreme, într-o anumită nuanță, de la o distanță. bine determinată între două personagii, rezultă adesea o intensitate de impresiune nebănuită''. Explicația, dată de același Fagure, este că ,,sentimentul realității la spectatori a ajuns mult mai exigent, fiindcă și cadrul acțiunilor a ajuns mult mai intim'' [17], așa cum apărea în repertoriul contemporan. O distincție interesantă se va practica între cadrul ,,intim'', ca expresie scenografică a unei biografii, a unei psihologii, și cadrul ,,reprezentativ'' (,,Foarte reprezentativ decorul primului act, un restaurant, ca și cel din actul al patrulea, bufetul unei gări'' [18]), prin care se indică locul de viață colectivă, de utilitate comună, socială.

Decorul de ,,exterior'' include tot mai numeroase ,,plasticizări'', uneori reușite, alteori grosier butaforice, acuzate de iluminatul scenic inabil. Sînt utilizate elemente arhitecturale, construite, care pretind modificări compoziționale, iar pe scenă apar locuri inedite (ca un teren de tenis, în *Bunicul* de Herz), pătrund vehicule moderne : un tramvai *(Obor-Gara de Nord* de Dan și Emil Cerkez, Teatrul Național, București, stagiunea 1912—1913), un automobil ,,Renault'' (închiriat, cu șofer cu tot de la garajul bucureștean ,,Ion V. Gherghely — Automobile — Accesorii'', pentru *Zaza* de P. Berton și Ch. Simon, Teatrul Național, București, stagiunea 1915 — 1916).

Totuși, ceea ce distinge acest moment scenografic, stîrnind explicabile controverse, este rezolvarea interioarelor indeosebi, a ,,cadrului intim'' al acțiunii. Salonul nu mai este ca în spectacolele din vremea lui Alecsandri. Dacă, anterior, cele mai multe note de plată ale teatrelor achitau manopera și materialele simple (lemn, pînză, vopsele, clei, cuie etc.) pentru confecționarea decorului, iată că dosarele direcției se umplu acum cu facturi de procurare a tapetelor, mobilelor, obiec-

[17] Emil D. Fagure, *Cronica teatrală*, în *Adevărul*, nr. 5812, 19 octombrie 1905.

[18] A se vedea avancronica la *Poliche* de H. Bataille, Compania Bulandra, în *Rampa nouă ilustrată*, nr. 139, 28 ianuarie 1916.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

telor, de la magazine și fabrici specializate. Se poate constata, prin această schimbare, cum spectacolul românesc devine rezultatul altor relații de producție specifică, decît în trecut, care înseamnă alte condiționări și riscuri economice/financiare pentru realizatorii săi, astfel mai direct și acut legați de gustul public. Pentru piesele cu subiect contemporan, sînt aduse pe scenă mobile și obiecte finisate care se bucură deja de o largă prețuire sau vin în întîmpinarea preferințelor (vizuale), posi-

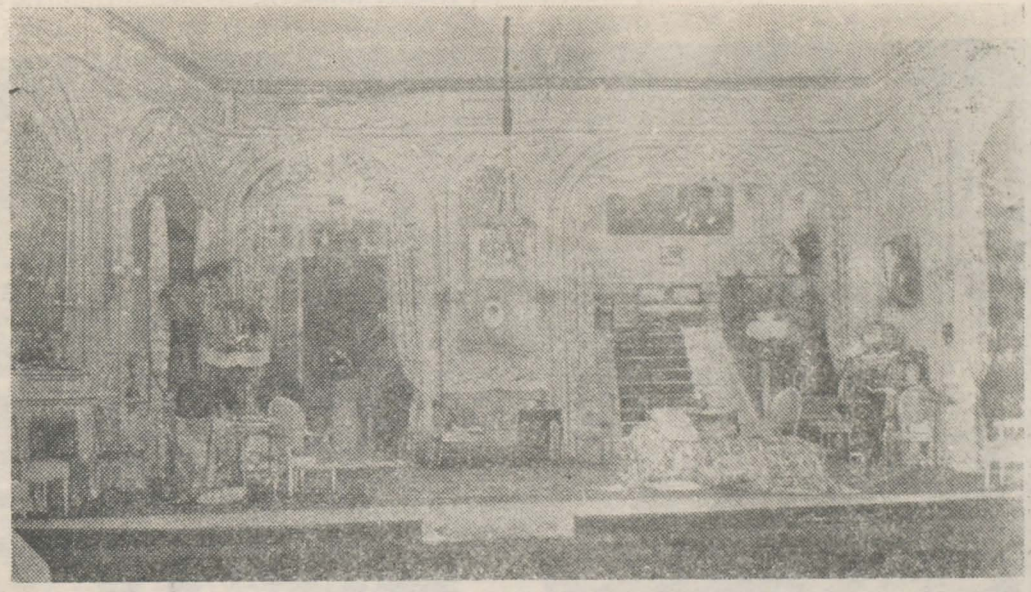


Fig. 4. — Decor pentru *Cîinii* de H. G. Lecca, Teatrul Național din București, stagiunea 1915—1916.

bilităților de apreciere ale publicului; ele sînt dispuse nu numai în „plantații" necesare acțiunii, dar într-un mod care să fie acceptabil și satisfăcător pentru ochiul format de un anumit „frumos cotidian" (ușor de depistat încă din paginile piesei).

Autenticitatea mobilierului și recuzitei devine deseori un motiv de apreciere. *O noapte furtunoasă* este reluată într-o montare de autenticitate psihologică și pitorească — regizată de Paul Gusty — căutînd să materializeze, cu prisos de obiecte și recuzită, atmosfera și gustul mahalalei de odinioară. Ceva din acea ambianță scenografică descrie, fără îndoială, Ioan Livescu atunci cînd evocă „salonașul de mahala cu mobila medalion, acoperită cu împletituri de igliță, cu covorașul în perete înfățișînd obișnuitul turc trăgînd din narghilea cu cadîna lîngă el, și un barometru, obiect de artă, cu balconașul de carton poleit în care iese un băiețel cînd plouă și o fetiță cînd este vreme frumoasă" [19]. Dacă într-un cadru „reprezentativ" nu erau obligatorii, prezența numitelor „nimicuri" pare indispensabilă pentru un interior „intim" izbutit. Privirea spectatorului „filează" cu voluptate mulțimea mobilelor și feluritele obiecte (nu numai la montarea *Jucătorii de cărți*, piesa lui H. G. Lecca !). Într-o piesă de Francisc de Croisset *(Gînd cucernic*, Teatrul Comedia, stagiunea 1911—1912), „un colț de buduar, plin de nimicuri cu gust rînduite, a provocat admirația publicului", informa cronica [20]. La compania lui Davila, ca și în timpul directoratelor acestuia la Național, scenografia poartă „pecetia unei griji de orice detaliu (...) spre a ne reda perfecta iluzie a mediului în care se petrece o piesă" [21] *(Scandalul* de H. Bataille, stagiunea 1911 — 1912). În *Docentul* de Wittenbauer, montat de Davila (în aceeași stagiune), „salonul doctorului Kellersheim e desăvîrșit. Într-o tonalitate învechită și ștearsă; mobile mari, grele, trainice; perdele cu galerii « barok stil »; la zid cîteva efigii de bătrîni profesori. Impresia e intimă, burgheză și plicticoasă" [22]. Spre deosebire de spectacolele în care mobilierul și obiectele se înfățișează ca o aglomerare — configurînd pleonastic sau prolix ambianța — la Davila, deși plasate descriptiv, ele converg totuși într-o „impresie" definitorie, încît Liviu Rebreanu este îndreptățit să vorbească despre „o minuțiozitate artistică" [23]. Bibelouri, medalioane, „suveniruri", obiecte decorative, multe și mărunte, aceste „nimicuri" — care

[19] Ioan Livescu, *Coana Veta*, în *Rampa*, nr. 172, 19 mai 1912.
[20] M. Gheorghiu, în *Rampa*, nr. 69, 13 ianuarie 1912.
[21] *Toalete și decoruri*, în *Rampa*, nr. 38, 1 decembrie 1911.
[22] Dan C/erkez/, în *Rampa*, nr. 9, 26 octombre 1911.
[23] L. Rebreanu, *Teatrul Național „Pălănjenul"*, în *Rampa*, nr. 367, 12 ianuarie 1913.

3—c. 2360

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

atrag și încîntă ochii publicului — sînt inutilități elocvente (concretizînd, adesea, cele ce se vedeau doar pictate și nu puteau fi „practicabile" în decorul de odinioară). Totodată, scena expune, mai mult spre recunoaștere, mobilier fastuos, „în stil" (dar și obișnuit, domestic), forme șlefuite, strălucind în lumina candelabrelor, moliciuni textile (frecvente în budoarele și alcovurile pieselor bulevardiere), vaporoase și incitante draperii, pe fondul de culoare (uneori special aleasă) a tapetelor sau bogat împodobit cu stucaturi, chenare, medalioane, fresce, tapiserii.

Fig. 5. — Scenă din actul 2 al spectacolului cu drama istorică *Vlaicu Vodă* de A. Davila. Teatrul Național din București, stagiunea 1912—1913.

Davila era convins că „un decor nu poate reprezenta decît adevărul" și concludentă rămîne discuția avută de el cu arhitectul Stephănescu asupra decorului pentru *Vlaicu Vodă* : „poți să-mi faci în realitate o boltă așa deschisă ca aceea din decorurile de pe scenă ? Stephănescu mi-a răspuns că nu poate. Or, ceea ce nu se poate face în realitate nu poate fi pus nici în teatru care — pe cît posibil e imaginea realității" [24]. Se explică, deci, consecvența atitudinii potrivnice a lui Davila față de decorul în perdele (evitat de el totdeauna, chiar și atunci cînd va fi vag atras de o înnoire a imaginii scenice printr-o colaborare cu scenograful de origine română Ernst Stern de la Berlin).

Totuși, satisfacția criticii pentru senzația de „realitate" oferită de decor, nu a fost niciodată întreagă, nu este de toți împărtășită. Atitudinile se clarifică la începutul celui de al doilea deceniu. În succesiunea stagiunilor, se acumulaseră argumentele pentru, dar și contra. Suportul lor teoretic se definește într-un context cultural receptiv la evenimentele artistice din alte părți ale lumii. Inițial, reacția contrară se manifestă împotriva monotoniei unui repertoriu de teme și forme vizuale, pentru a se ajunge treptat la concluzii mai aplicate reprezentării scenice. Spectacolele reluau pînă la saturație „saloane inundate de mobile strălucitoare peste care-și întind brațele înverzite uriașe plante de seră" [25]. Apăreau în serie luxoase saloane și budoare, pentru ca „privirea spectatorilor să fie dezmierdată de încovoierea leneșă a mobilelor de artă, de înfrigurarea crizantemelor, pătînd cu albul și violetul lor lumina scenei" [26].

Să remarcăm că la deteriorarea prestigiului decorului fastuos a contribuit cu tenacitate publicistica pamfletară, corozivă, a poeților (T. Arghezi, I. M. Rașcu). Ceea ce presimt, probabil,

[24] Rodan, *Interview cu d. Al. Davila*, în *Rampa*, nr. 589, 7 septembrie 1919.

[25] *Cronica teatrală*, în *Versuri*, Iași, nr. 4, 1 noiembrie 1911.

[26] Mihai Eliescu, *Decorul în teatru*, în *Rampa*, nr. 128, 23 martie 1912.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

poeții, nu este numai „falsul" reproducerilor scenice, dar și inserția acestora, prin abundență descriptivă, în „proza", oricît de fastuoasă, a vieții. Explicația se află, cum s-a afirmat, în naturalismul spectacolelor, dar totodată trebuie observat că, în acea perioadă a evoluției sale către o condiție artistică, regia teatrală avea un caracter predominant narativ-descriptiv, în elaborarea imaginilor scenice, fiind mai evident preocupată de „totalitatea obiectelor", decît de „mișcarea totală", pe care o presupune o viziune fundamental-dramatică (dacă ne gîndim la cele scrise de Hegel sau, în secolul nostru, de G. Lukács). Cînd Al. Davila montează *Cidul* (stagiunea 1910 — 1911) nu într-un singur decor, ci schimbîndu-l la fiecare act, procedeul este determinat deopotrivă de un punct de vedere asupra desfășurării normale a piesei și de dorința înmulțirii efectelor vizuale pe scenă; dar, vom sesiza, că procedîndu-se astfel, se obținea o accentuare a succesiunii temporale, a fragmentării epice a acțiunii. Nu întîmplător, poate, critica înțelege mai bine relația decorului cu textul cînd acesta are o bază epică, așa cum a fost cazul dramatizării *Hagi Tudose* (Teatrul Național, București, stagiunea 1912 — 1913), unde scenograful a știut să pună „în evidență nota esențială, evocativă, descriptivă, a talentului dlui Delavrancea" [27]. Uneori, ca în piesa *Bunicul* de Herz (Teatrul Național, București, stagiunea 1913 — 1914), eroul principal vorbește astfel despre cele vizibile în „garsoniera" sa (pernele moi, sofaua, covorul, fotografiile de pe rafturile bibliotecii, tablourile alese cu anume scop) încît stimulează imaginația partenerului — implicit, a publicului — într-o direcție frivolă anecdotică.

Decorul excesiv și costumele copleșeau drama, uitîndu-se că fiecare dramaturg pretinde o „atmosferă proprie", după cum se uita că „teatrul nu e viața. Aceasta ar fi prea mult și prea puțin" [28] (dar replica oponenților va veni și ea : „teatrul nu e poezie, ci viață", piesa este „operă mai mult de știință, decît de imaginație" [29]). Pe scenă, de la interpretarea actoricească la decor, nu e nevoie de „lux supraîncărcat", nici de risipă de detalii, aceastea — observa Fagure — generează „confuzia" [30]. După esteticianul Mihai Dragomirescu — cîteva stagiuni critic teatral — se impune precizarea unui „punct central" de coeziune semantică, iar după cronicile lui Liviu Rebreanu, a „particularității dominante". Unul din spectacolele regizate de Teodor Simionescu-Rîmniceanu, *O nuntă în revoluție* de S. Michaelis (Teatrul Național, București, stagiunea 1914 — 1915) este o încercare firavă, neajutorată, însă decorul său, conceput într-o dominantă cromatică și doar „cu puține ornamente simple, de aur vechi", trezește interesul lui Rebreanu pentru că „învăluie totul într-o atmosferă misterioasă, foarte potrivită cu sufletul dramei" [31]. Cînd își mărturisește crezul teatral, T. Simionescu-Rîmniceanu nu spune nici el altceva : decorul trebuie să facă „un tot sufletesc perfect cu piesa" [32].

În comentarea scenografiei — ca și a spectacolului în ansamblul său — se infiltrează alți termeni de raportare, criteriile tind să se modifice, reperele — declarate sau nu — nu mai sînt în aceeași parte. Într-un articol dedicat stilizării în teatru (Fagure îl scrie, probabil, primul la noi), stilizarea are înțelesul adaptat stării teatrului nostru și unor exigențe aparținînd consecvent respectării „primatului textului". Acest articol despre „stilizarea realizărilor scenice" fusese anunțat de critic încă din cronica sa la *Regele Lear* (Teatrul Național, București, stagiunea 1910 — 1911), în care sublinia lipsa de stil, de unitate stilistică a spectacolului, remediul fiind văzut în „personalitatea artistică a unui conducător (regizor, n.n.) cu cultura și intuiția specială" [33], adică proprii profesiunii și specificului teatral. Prin stilizare, se elimină detaliile de prisos, migala inutilă, se conturează atmosfera revelatoare, se reliefează „frumusețile poetice", se intensifică dramatismul piesei.

După 1910, spațiul interioarelor se mai golește, „plantațiile" sînt mai puțin îmbîcsite, se caută clarificarea lor compozițională și precizarea stilistică a elementelor componente. În această fază incipientă, stilizarea decorului este înțeleasă mai des ca selecție și reducție sugestivă, mai rar ca sintetizare ornamentală *(O nuntă în revoluție)*, ca simbolizare simplă, ușor de descifrat *(Seara de pomină* de L. Kampf, Teatrul Modern, stagiunea 1912 — 1913), și se aplică reprezentărilor scenice iluzionist-reproductive. Elementele vizuale, acceptate în spectacol, sînt interesante și semnificative după criteriile unei concepții scenice care se modifică : un singur portic poate să caracterizeze, pentru „imaginația publicului, tot stilul epocii" [34]. Se procedează prin epurare, prin alăturarea sau prin

[27] M. Gheorghiu, *Punerea în scenă și decorurile*, în *Rampa*, nr. 349, 16 decembrie 1912.
[28] M. Eliescu, *op. cit.*
[29] Alex. Velescu, *Cronica dramatică*, IV, în *Rampa*, nr. 449, 6 aprilie 1913.
[30] Em. D. Fagure, *Teatrul la noi*, în *Calendarul „Lumea ilustrată"*, 1912, p. 10.
[31] L. Rebreanu, *„Scena" teatrală*, în *Scena*, nr. 3, 20 noiembrie 1914.
[32] Teodor Simionescu-Rîmniceanu, *Stilizarea scenei*, în *Teatrul*, nr. 8, februarie 1915.
[33] Em. D. Fagure, *Cronica teatrală*, în *Adevărul*, nr. 7 607, 11 noiembrie 1910.
[34] Teodor Simionescu-Rîmniceanu, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

detașarea elementelor strict necesare pentru a înfățișa locul și a indica timpul, pentru a transmite sentimentul sau ideea dramei.

Scenografia nu ignoră noile tendințe de artă plastică, dar le utilizează numai parțial și ilustrativ, ca de pildă în montarea unor piese de H. G. Lecca și Herz; motive ornamentale, elemente de iconografie sau chiar un salon „seccession" sînt introduse într-o reprezentare scenică realistă.

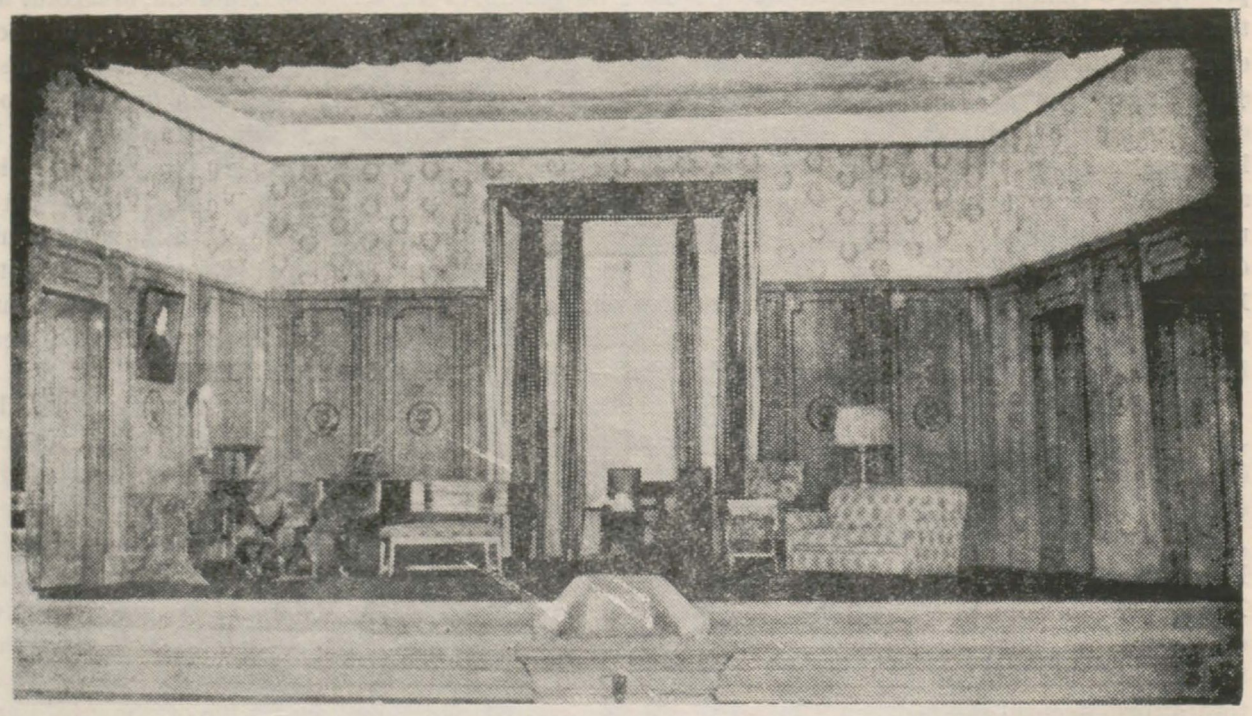


Fig. 6. — Decor de Teodor Simionescu-Rîmniceanu pentru piesa *Andrei Brăniște* de Marin Simionescu-Rîmniceanu, Teatrul Național din București, stagiunea 1914—1915.

Imaginea scenică se „actualizează", ilustrează „moda" vremii, prin elemente de „seccession" și „art nouveau", fără ca spectacolul să le adopte integral și să le exemplifice estetica. La premiera „comediei tragice" *Patima roșie* de M. Sorbul (Teatrul Național, București, stagiunea 1915 — 1916), decorul se arăta el însuși antinomic: „biroul-salon" din actele I — II este nu numai „mare și bogat mobilat" în contrast cu acea „aproape goală" „odăiță de studentă" din actul III, dar între ele se distinge — impusă chiar de conținutul fiecărui loc dramatic și caracterul său deosebit — o diferență, probabil involuntară, de viziune. Scenografic, salonul are o alcătuire conformistă, ca atîtea altele în montările vremii, pe cînd pustietatea odăiței, cu mobile puține, mizere, urîte, detașîndu-se de-a lungul pereților albi ca niște ecrane, sub o lumină intensă (nefirească pentru sursele posibile în acel loc), denotă o viziune, am zice, preexpresionistă.

Deși nu fundamentează viziuni regizoral - scenografice unitare, totuși noile tendințe artistice au ecou în practica scenică și, mai ales, în critica teatrală. Ele vor apare cu claritate într-un proiect de cortină datorat pictorului Theodorescu-Sion, integral gîndită în spiritul artei de la răscrucea veacurilor — „poate unica lucrare în acest gen la noi", cum se remarca în fața discrepanței sale cu imaginile obișnuite în teatrele noastre de atunci. Suprafața cortinei intenționa să înfățișeze, ea însăși, o deschidere de perdele, „una cu stilizări simbolice și cealaltă dată-n lături de un geniu înaripat", încadrînd cușca sufleurului (ornamentată cu frapante „stilizări de fluturi"), precum și cîteva siluete de teatru popular (irozii), totul „în tonalități sumbre și din armonizări de linii (care) transpiră o notă ciudată a vremurilor de demult" [35].

Dincolo de particularitățile formale dictate de repertoriu, de mentalitatea artistică oficială și, nu în ultimul rînd, de condițiile tehnice și financiare, scenografia românească, propunîndu-și realizarea unei ambianțe concrete, omogene, întrezărea atunci posibilități ale senzorialității decorului, desco-

[35] Democrat, *Concursul de pictori pentru catedra de artă decorativă*, în *Rampa*, nr. 417, 6 martie 1913. Alexis Macedonski, fiul poetului, va încerca, prin anii 1914—1915, să întemeieze un „teatru al datinilor" românești.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

perea resursele dominantei cromatice în obținerea unei anumite „atmosfere", începea să se preocupe de expresivitatea rezolvărilor și amplasărilor spațiale, de unele aspecte ale dinamicii spectaculare. În montările acestui moment de teatru, se distinge ierarhizarea planurilor de joc de la rampă spre fundal, unele fiind mereu privilegiate în comunicarea cu publicul, altele rămînînd inerte și ilustrative chiar

Fig. 7. — Victor G. Stephănescu, schiță de decor pentru actul I al piesei *Sutașul Troian* de A. Davila (1909).

Fig. 8. — Decor pentru *Ovidiu* de V. Alecsandri, Teatrul Național din București, stagiunea 1915—1916.

și în spectacolele de unitară impresie, ale lui Davila, în care ambianța minuțioasă înconjoară descriptiv pe interpreți. Desigur, plantația decorului se desfășoară, de obicei, pe orizontală, dar nici compozițiile treptificate, pe mai multe nivele, cele care folosesc expresivitatea liniilor ascendente sau descendente, nu lipsesc și se rețin (*Electra* de Sofocle, stagiunea 1909 — 1910, *Stîlpii societății* de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ibsen, stagiunea 1911 — 1912, *Cocoşul negru* de V. Eftimiu, stagiunea 1912 — 1913, Teatrul Naţional Bucureşti). Cunoştinţelor de arhitect ale lui V. G. Stephănescu i se datorează abordarea unor unghiuri noi de reprezentare scenică şi, tot lui, cîteva încercări de a „decupa" spaţiul scenic, fie prin diferite deschideri de cortină (pentru a sugera spaţii înalte şi înguste, sau pentru a oferi fragmentul sugestiv al unui spaţiu prea vast ca să fie altfel reprezentat), fie prin deschiderile stabilite de arhitectura decorului. Liviu Rebreanu, privind decorul „furtunei" din *Regele Lear*, socotea că „e prea încărcat şi prea închide perspectiva. Într-un decor mai plan, mai pustiu (...) ar fi părut mai mare şi mai tragic bătrînul rege" [36], observaţii importante pentru practica scenografică de atunci. Pe de altă parte, se sesizează faptul că dimensiunile date ale unei scene nu sînt potrivite pentru orice piesă: cea de la Teatrul Modern se dovedeşte prea mare pentru *Negustătorul de fericire* de Kistemaeckers (stagiunea 1912 — 1913), cea de la Compania Bulandra, prea mică pentru *Fluture de noapte* de H. Bataille (stagiunea 1915 — 1916). Din partea conducerii Teatrului Naţional din Bucureşti, T. Simionescu-Rîmniceanu îi scrie fratelui său, Marin, aflat la Berlin, să procure „o culisă arhitectonică care să permită mărirea sau micşorarea deschiderii scenei după trebuinţă, pe principiul aparatelor fotografice", aceasta fiind nu numai un mijloc de adaptare a spaţiului disponibil, dar şi de compoziţie operativă a imaginii scenice, de concentrare asupra amănuntului elocvent, contribuind deci „la o mai uşoară stilizare în regizie şi, mai ales, la o simţitoare economisire de decoruri" [37].

Perioadă de formare şi studiu pentru un grup de pictori, din care, puţini vor mai lucra apoi consecvent în teatru, începutul secolului înseamnă, în schimb, pentru evoluţia scenografiei româneşti, o experienţă profesională densă, deschisă spre ideile vremii, prin care va dobîndi o înţelegere calitativ-nouă a propriei sale meniri în desăvîrşirea spectacolului.

[36] Liviu Rebreanu, *Cronica*, în *Scena*, nr. 6—7, 1 decembrie 1910.

[37] Scrisoare datată 18 aprilie 1914, Arh. Stat. Buc., fond Teatrul Naţional din Bucureşti, dos. 86/1914—1915, f. 5, 6.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ORIGINALITATE ȘI STIL ÎN „CÎNTECELE DE PUSTIU" DE CONSTANTIN SILVESTRI*

de LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

Dirijorul *Marii Messe în do minor* de Mozart, al *Oedip*-ului enescian, al întregii opere simfonice enesciene de altfel, a fost un pianist concertist virtuoz. Interpretările sale pianistice nu s-au păstrat pe disc, dar în memoria celor ce l-au ascultat cîntînd, în special lucrări proprii, a rămas amintirea unei arte a pianului cu totul speciale. Nota deosebită a recitalurilor lui Constantin Silvestri o dădeau improvizațiile „à la manière de" pe care muzicianul le imagina la final. Puține sînt și cronicile care le menționează. Pianistul Virgil Gheorghiu nota : „Improvizațiile dlui Silvestri sînt atît de atrăgătoare, încît pentru multă lume neinițiată în tainele modernismului ele prevalează compozițiile scrise ale prețuitului muzicant român. Dl. Silvestri e un izvor nesecat de fantezie pianistică și de știință a combinărilor ritmico-armonice" [1]. Și în altă cronică, unde e numit „genialul improvizator componistic", tot Virgil Gheorghiu nota : „Dacă lucrările d-lui Silvestri ne depășesc cu zeci de ani, puterea fanteziei sale brodînd pe teme date e uluitoare și imediat simțită. În improvizație d. Silvestri are poate unicitate în Europa. Ne pare rău că aceste nestemate muzicale nu pot rămîne înregistrate" [2].

Ambele cronici au fost scrise în urma recitalului din seara zilei de 3 decembrie 1946, cînd improvizațiile au fost executate la sfîrșitul unui program ce cuprindea lucrări proprii : *Sonata quasi una fantasia*, *Cîntece de pustiu* și *Suita a III-a*. Virgil Gheorghiu nu pomenește nimic de programul în sine, mai mult și vădit impresionat de performanța în sine decît de inspirația de sursă nobilă a celor trei lucrări de autor. Despre acestea, deci și despre *Cîntecele de pustiu*, va scrie pianista Cella Delavrancea : „Talentul D-lui Silvestri se afirmă și în virtuozitatea pianistică. Are grații de mare felin în felul de a ataca notele, o știință surprinzătoare a pedalei, inteligență și expresie. Nimeni nu-i poate cînta ca dînsul bizarele-i compoziții" [3].

Cîntecele de pustiu op. 27 n° 1 este o lucrare pentru piano solo alcătuită din trei piese. Titlul este tradus de autorul ei prin „Chants nostalgiques". Nici o altă însemnare de-a autorului de pe partitură nu mai este tradusă în limba franceză, dovadă că simțea nevoia precizării acelui „pustiu" din titlu. Ele se subintitulează „Studii de nuanțe". Au fost compuse în luna octombrie a anului 1944, tipărite în puține exemplare (proprietatea autorului) [4] și executate în primă audiție la Ateneul Român, la 3 decembrie 1946. Aproape patru decenii nu le-a mai auzit nimeni [5].

Lucrarea e dificilă : presupune virtuozitate tehnică, dar și o mînă care să cuprindă ușor intervale mai mari de octavă (decime), atacul acestora petrecîndu-se în condițiile cele mai variate de

* Comunicare susținută la 13 decembrie 1985 în cadrul Colocviilor științifice ale Institutului de istoria artei.

[1] Virgil Gheorghiu, *Cronica muzicală. Violoniști români — Ed. Lidenberg — C. Silvestri — M. Brediceanu*, în *Contemporanul*, nr. 13, 13 decembrie 1946, p. 5.

[2] Idem, *Cronica muzicală. O.M.E.C. — Filarmonica — Radio — Improvizația*, în *Adevărul*, 60, nr. 16739, miercuri 11 decembrie 1946, p. 2.

[3] Cella Delavrancea, *Cronica muzicală. Quartette de muzică rusă la „Arlus". Recitalul Silvestri la Ateneu*, în *Rampa*, XXXV (seria IV), nr. 40, sîmbătă 7 decembrie 1946, p. 2.

[4] A se vedea și Theodor Grigoriu, *Pledoarie tîrzie pentru compozitorul Silvestri*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria teatru, muzică, cinematografie, tomul 32, 1985, p. 43.

[5] În continuarea comunicării, piesa a fost audiată, pe bandă magnetică, în interpretarea pianistului Remus Manoleanu.

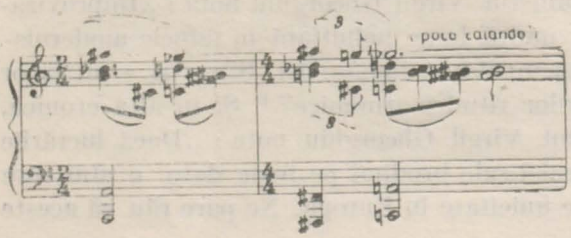
STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 33, P. 39—42, BUCUREȘTI, 1986.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

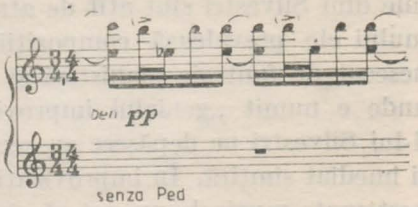
agogică, dinamică și de producere a sunetelor (articulări, frazări); presupune, deci, o tehnică a jocului pianistic de extremă varietate. („Nimeni nu-i poate cînta ca dînsul bizarele-i compoziții".)

Sînt intitulate „cîntece" poate și pentru că au formă de *lied (Lieder ohne Worte* scrisese și romanticul Felix Mendelssohn-Bartholdy). Scrisese și Silvestri lieduri pentru voce și pian (pe versuri de Heine și Rilke). Dar el avea deprinderea de a transpune la pian, pentru sine, muzicalitatea și atmosfera versurilor pe care le citea: „lăsa cartea și cînta pe claviatură ceea ce simțea, reauzindu-le ecourile în ființa proprie ce nu mai avea neapărat nevoie de cuvînt" [6]. Poate că și acestor încercări-meditații li se datorează apariția *Cîntecelor de pustiu*. Și a încă ceva; capacității lui deosebite de a auzi muzica orchestral. „Admitem mai mult sau mai puțin deschis — spunea, cu onestitate, Theodor Rogalski — că Silvestri este om-orchestră, că pianistul trebuie să aibă la îndemînă, ca să cînte, tot ansamblul instrumentelor. Eu, Rogalski, știam în plus că imaginația lui sonoră depășea limitele obișnuite ale orchestrei ..." [7]. Pian, orchestră, sunetele lor se contopeau în același univers. Aflăm din monografia lui Eugen Pricope, *Constantin Silvestri. Între străluciri și ... cîntece de pustiu*, că muzicianul obișnuia să spună studenților săi de la clasa de dirijat, cînd partitura conținea pasaje dificile: „Dacă vrei, ți le cînt la pian, ca să vezi cum trebuie să sune în orchestră" [8].

Prima piesă are forma ABAB în care fiecare frază este compusă din două motive melodice, cu mențiunea că primul motiv din B este reluarea celui de-al doilea din A. Pe acesta l-am numit α (Ex. 1); el va apare și în următoarele două piese, avînd alte semnificații: în piesa a doua devine temă, în cea de-a treia final pentru ambele teme. Primul motiv al temei B (α, la mîna stîngă) este dublat la mîna dreaptă de o figurație ca niște picături de plumb (pe care o numim β — Ex. 2), care va apare ca temă (de două ori modificată) în cea de a treia piesă.

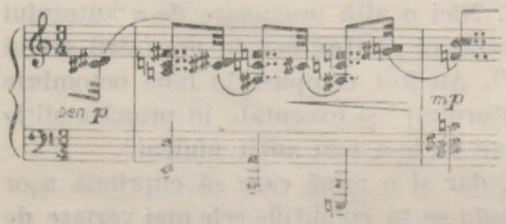


Ex. 1

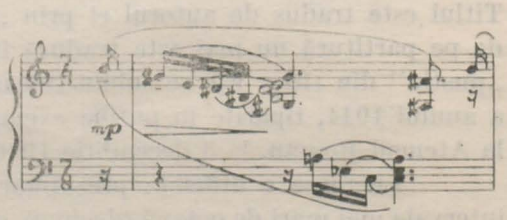


Ex. 2

A doua piesă este compusă din două fraze (AB) cu o formulă introductivă care se repetă între cele două fraze și la sfîrșit, ca o coda. Tema B este construită din două motive: primul este α și al doilea, un motiv nou, γ (Ex. 3), care va apare în cea de a treia piesă ca primă temă. Introducerea conține și ea un motiv nou, δ (Ex. 4) — progresii de trepte în coborîre—, care capătă înfățișări diferite, și aici, în cea de a doua piesă (în enunțare și în acordul final), și, mai ales, în finalul celei de-a treia piese care e construit în întregime pe materialul sonor al acestuia — progresii în ascensiune.



Ex. 3



Ex. 4

A treia piesă are forma AB cu o coda dezvoltată. Introducerea se bazează pe motivul β — percutant aici—, continuat de α. Ambele teme (A și B) dezvoltă motivul α. Coda cumulează două variante β + δ. Finalul este o lungă și calmă etalare, desfacere a motivului δ. Acesta are pondere armonică, la fel ca și motivul ε (Ex. 5), apărut în primele două măsuri ale lucrării, cu rol de acom-

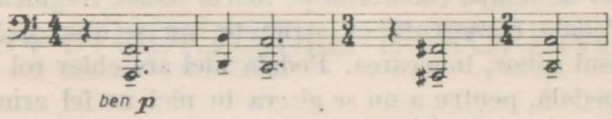
[6] Eugen Pricope, *Constantin Silvestri. Între străluciri și ... cîntece de pustiu*, București, 1975, p. 52.

[7] *Ibidem*, p. 176.

[8] *Ibidem*, p. 263.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

paniament, la mîna stîngă, și reluat în finalul temei B din a doua piesă, tot la mîna stîngă. Acordurile motivului ε cuprind armonice îndepărtate, nerezolvate.



Ex. 5

Motivele ε și δ au valori armonice (ε, ca formulă de acompaniament, δ, în desfășurări melodice pe bază acordică). Motivul α, cu variațiile lui, desfășurat inițial în cadrul unei secunde mărite apoi în intervalul de cvartă, are în primul rînd un rol expresiv-melodic. Cu valoare ritmico-melodică este motivul γ, oscilînd între terță mare și cvartă, cu valori mici (optimi cu punct și două puncte continuate de treizecidoimi). β este figurativ-melodic, supus, deci, mai multor transformări (în cadrul intervalelor de septimă mare, sextă mare, septimă micșorată).

Am recurs la o astfel de notare a unor motive (motive-poetice, motive-picturale), pentru că ele sînt acelea care conturează și delimitează planurile, rupturile. Silvestri nu a urmărit în mod special desăvîrșirea unei forme clasice, aceea de *lied*, ci dezvoltarea, în forme muzicale acceptate de auditor, a unor idei-instantanee sonore, scufundarea lor într-o lume senzorială complexă: sonoră și vizuală. (Reminiscențe de artă improvizatorică? Poate, doar dacă s-ar accepta ideea de improvizație „à la manière de Silvestri".)

Vehicularea de motive asemănătoare în cele trei piese (studii) ale lucrării nu încheagă o formă ciclică, cum ar fi, bunăoară, aceea de sonată („aceste piese pot fi executate și separat" scrie compozitorul la sfîrșitul partiturii); nu sînt nici variațiuni pe o temă; nu sînt nici obsesii tematice. Sînt „jocuri" sonore care sugerează o lume producătoare de sunete, o lume a sunetelor, în sine. Par,uneori, o captare de fragmente melodice provenite dintr-o lume indiferentă, minerală, alcătuită din zăpadă, apă, piatră, lemn, metal, cuarț; sînt, alteori, sonorități ale unei lumi legiferate cea a timbrelor orchestrei simfonice. Silvestri avea un ochi format pe pictural, făcea deseori asociații plastice în sugestiile ce le oferea de la pupitru: „verde Veronese", „albastru de Voroneț"[9]. Sunetul e încărcat de indicații; subjugat compozitorului, trebuie să vibreze cît mai colorat, adecvat intențiilor lui.

„Muzica sonoriza orice atom.
Dor de tine, și de altă lume...
(...)
Muzica sonoriza orice atom".— E o sugestie bacoviană din poezia *Largo*.

Sunetele muzicale sînt dirijate de compozitor spre zone neintîlnite încă, neauzite. Sînt dublate de o „partitură" — să o numim așa — a nuanțelor. Gradațiile de nuanțe pentru zona *piano* (de la *ppp* la *mp*) sînt mai multe decît cele menționate de autor într-un subsol al partiturii (13 în loc de 10). Pentru zona *forte* (de la *mf* la *fff*) acestea sînt în număr de 9 (a se vedea Fig. 1).

Prescurtări și gradații de nuanțe.

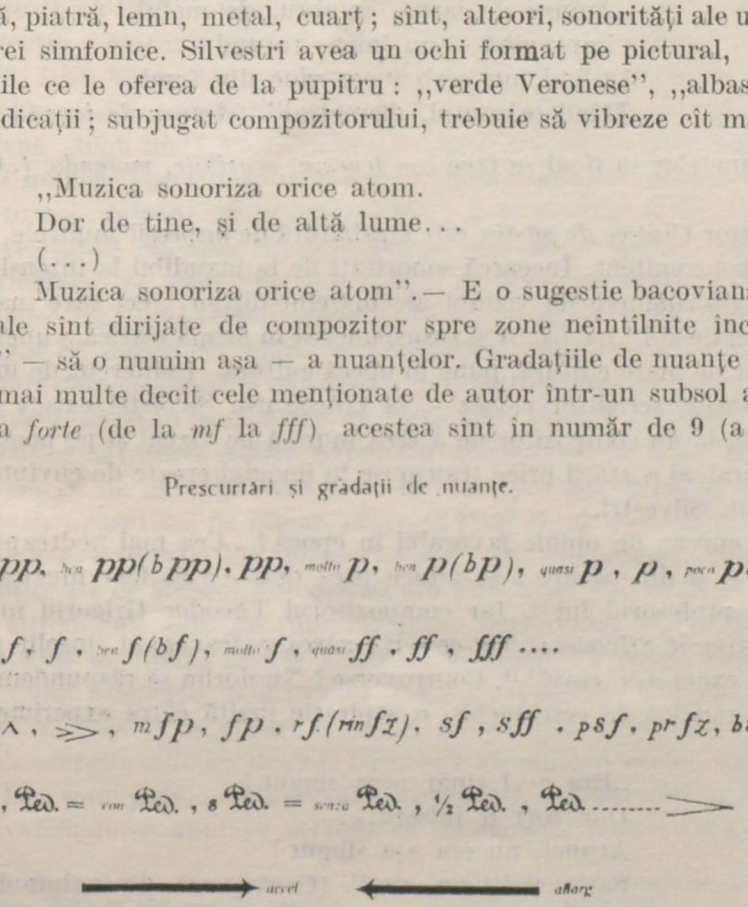


Fig. 1

[9] *Ibidem*, p. 95.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Primele două studii nici nu ies din zona intensității mici, *piano*. *Forte* apare în cel de-al treilea. Se adaugă articulațiile *staccato*, *portamento*, accente. Apoi *legatto*-uri, creșteri și descreșteri de intensitate, accelerări și încetiniri de tempo (de obicei pe foarte scurte fragmente, revenirea la metronom fiind riguros adăugată). Pedala e marcată cu stricteţe, nu se abuzează de tot ceea ce poate ea produce, ca haloul, nebulosul sonor, înnecarea. Pedala aici are chiar rol de limpezire. Întregi fragmente sînt executate fără pedală, pentru a nu se altera în nici un fel armonicele naturale ale sunetelor grave sau claritatea valorilor mici. Într-un loc, o semi-pedală duce spre obținerea unei sonorități îndepărtate, planul ultim dintr-un peisaj.

Printre toate aceste cerinţe ale „partiturii de nuanţe" se citeşte un program al stărilor psihologice muzicale. Desfășurarea nu este condiționată de sensuri programatice; pentru Silvestri sună și ce vede, și ce aude, și ce-și închipuie că aude. Este desfășurarea unei memorii muzicale, culturale. „Programul" primului studiu, *cantando pensieroso*, este sugerat astfel: *poco calando*, *piu espressivo*, *nostalgico*, *sensibile*, *piangendo*; o suită de note în ascensiune pe clape negre la mîna dreaptă (s-a gîndit oare Silvestri la pentatonie?), urmărită la interval de undecimă la mîna stîngă poartă, într-o singură măsură, indicațiile *mormorando*, *quasi glissando*, *come Arpa*, *una corda*, *armonioso*; programul continuă: *con dolore*, *morendo*, *cantando*, *delicatamente*, *calmo*, *poco pesante*, *espressivo*, *dolce ma distinto*, *appena toccato*, *poco calando*.

A doua piesă, *espressivo*, cere, tot în nuanţe de *piano*: *febrile*, *tristamente*; o ruptură: *come un coro*, *lontano*; apoi: *espressivo* (mereu apare!), *triste*, *lontano*, *dolorosamente*, *malinconico*. Sînt cuvinte-sugestii ieșite din sfera „nostalgicului", atribut acestor studii prin titlul lor francez.

Ultimul studiu, *misterioso*, propune: *appena toccato* (pe o variantă a motivului β), *lontano*, *nostalgico*, *morbido*, *pesante*, *lamentoso*; *sensibile*, *secco*, *vibrante*, *pochissimo calando*, *sensibile tranquillo*, *pensieroso*, *appena sentito*, tot pe motivele β. Din nou auzim, vedem corespondenţe în poezia lui George Bacovia:

„Amurg de iarnă, sumbru, de metal,
Cîmpia albă — un imens rotund —
Vîslind, un corb încet vine din fund
Tăind orizontul, diametral" *(Amurg de iarnă)*

Dirijarea sunetelor în final se face *con lenezza*, *sensibile*, *morendo*. („Copacii rari și ninși par de cristal . . .").

Muzica acestor *Cîntece de pustiu* este străbătută de impresii multiple, constatative. Compozitorul vede și aude concomitent. Încearcă sonorități de la inaudibil la intensități maxime. În mic, și pe o claviatură, o transpunere de viziuni ale marelui dirijor, cel care manipulează ample mase sonore. E o trăsătură de stil. La fel ca și transpunerea în formă clasică a unei uluitoare arte improvizatorice. Compozitor de mare cultură, pune în operă cultura. Indiferent de influenţele recognoscibile — impresionism francez, serialism vienez —, la Constantin Silvestri există capacitatea foarte rară și foarte rar întîlnită la un compozitor de a crea muzică pe vizual și pe poetic. Are viziunea totală și a peisajului pictural, și a stării lirice transpuse în imagini create de cuvinte. Aici începe originalitatea lui Constantin Silvestri.

A avut un curent de opinie favorabil în epocă? „Cea mai nedreaptă învinuire ce se poate aduce lui Silvestri — și din păcate i se aduce prea des — e că face muzică cerebrală", declara, în 1940, Mihail Jora, profesorul lui [10]. Iar compozitorul Theodor Grigoriu mărturisește în *Pledoarie tîrzie pentru compozitorul Silvestri*: „Tot ce scria părea extravagant, insolit și ultramodern, /. . . / în fapt, muzica sa era exact așa ceva" [11]. Controverse? Nu dorim să răspundem. Atît doar: în *Cîntecele de pustiu* vedem o muzică de cerc închis, o aspirație înaltă către experiment. Și iarăși versuri de Bacovia:

„Era acel tînăr prea singur!
Dar toţi îl iubeau. . .
— Atunci, nu era așa singur!
Sau ceilalţi nu erau". (*Controversă*, din volumul *Comedii în fond*)

[10] *Ibidem*, p. 249.

[11] Theodor Grigoriu, *op. cit.*, p. 44.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

FILMUL CA DOCUMENT AL EPOCII ŞI MĂRTURIE A PREZENŢEI UNOR MARI ACTORI ROMÂNI ÎN STUDIOURILE EUROPENE *

de MANUELA CERNAT

Minunea secolului ce sta să moară, cinematograful, şi-a făcut intrarea în viaţa Bucureştiului la 27 mai 1896, numai cinci luni după ce la Paris, la Grand Café de pe Boulevard des Italiens, fraţii Lumière inauguraseră miracolul imaginilor întrupate din lumină. Mîine, la ceasurile 9 ale serii, se vor împlini aşadar 89 de ani de cînd, în saloanele elegante ale redacţiei ziarului *L'Indépendence Roumaine* (saloane adăpostite de o clădire astăzi dispărută de pe Calea Victoriei, peste drum de Palatul Telefoanelor, şi străjuită pe atunci de basorelieful unui imens dorobanţ) în faţa unui public „high-life" — doamne în mirobolante rochii de seară şi domni în frac — avea loc cea dintîi proiecţie cinematografică din România. Comentînd evenimentul, reporterul cotidianului gazdă, Mişu Văcărescu, exclama vădit tulburat : „Această placă luminoasă produce un efect misterios care impresionează publicul într-un chip ciudat" [1]. Pînă atunci, Mişu Văcărescu semnase rubrica mondenă „high-life", îndeletnicire cu totul frivolă pentru care nu putea îndrăzni să aspire la a-şi lăsa numele posterităţii, aidoma ilustrei familii de boieri cărturari şi patrioţi din care se trăgea. Şi totuşi, datorită cinematografului, i-a fost sortit să intre în istoria culturală a acelei epoci drept cel dintîi cronicar cinematografic „en titre" din România şi din Balcani. Consideraţiilor sale entuziaste pe marginea noii izbînzi a minţii omeneşti s-au alăturat curînd şi alte voci. Citim în *Dreptatea* din 4 iulie 1896 : „cinematograful nu este numai o jucărie sau o petrecere amuzantă. El este menit să aducă un mare folos omenirii, poate tot atît de mare ca alfabetul (...). El completează seria descoperirilor ce va permite generaţiilor viitoare să reconstituie prezentul". Un an mai tîrziu, la Bucureşti erau prezentate în premieră primele „vederi româneşti" filmate de Paul Menu, fiul unui fotograf francez stabilit pe la 1870 în România, unde îşi deschisese, în capitală, un mare atelier. La cei 20 de ani ciţi avea cînd direcţia ziarului *L'Indépendance Roumaine* i-a propus să deprindă tainele aparatului de filmat, chipeşul Paul Menu avea deja faima unui apreciat fotograf — de altfel clişeele originale ale instantaneelor lui bucureştene, realizate cu începere din 1890, au fost achiziţionate de Muzeul Fotografiei din New York. În plus, el era fericitul posesor al unuia din primele automobile care au tulburat tihna patriarhală a străzilor urbei noastre. La 10 mai 1897, cu un aparat de filmat de tip Lumière, el înregistra pe peliculă primele actualităţi din istoria cinematografului românesc. Din totalul celor 18 reportaje ale sale, nu s-a putut păstra decît unul singur : *M. S. Regina în trăsură şi M.S. Regele călare revenind la palat escortaţi de Statul Major regal şi de ataşaţii militari străini*. Premiera absolută a acelor senzaţionale imagini a avut loc la 8 iunie, în faţa unui public transportat de încîntare : „Doamnele se recunoşteau cu ţipete de mirare iar domnii, văzîndu-se unul pe celălalt se apostrofau vesel cu fel de fel de epitete" [2].

* Comunicare prezentată la Sesiunea de Comunicări Ştiinţifice din 26 aprilie 1985 „Arta la răscruce de veac", organizată de Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice.

[1] *L'Indépendance Roumaine*, 24 mai 1896.
[2] *Ibidem*, 13 iunie 1897.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 33, P. 43—45, BUCUREŞTI, 1986.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dincolo de asemenea comentarii amuzate, șocul realist al imaginilor a prilejuit și considerații lucide asupra virtuților noului mijloc de expresie. Cu cîtă îndreptățire nota același neobosit Mișu Văcărescu „cinematograful va modifica poate în viitor punctul de vedere al istoricilor (...), va restabili adevărul și prin el sinceritatea vieții noastre va fi transmisă peste vremuri dincolo de noi înșine (...). Pentru generațiile viitoare va fi un document incomparabil care va aduce lacrimi de emoție trezind o lume de idei". Și, înfiorat de neașteptata deschidere metafizică a cinematografului, gazetarul adăuga : „cu cîtă tulburare se vor revedea aievea personajele filmelor de astăzi, așa cum erau cîndva, în plină floare a vîrstei. Ciudată senzație, necunoscută pînă acum" [3]. Ciudată senzație într-adevăr ! Peste cîteva decenii, ea avea să-i inspire lui Cocteau această neașteptată definiție : „cinematograful este singura artă care privește moartea în acțiune..."

Aparatului care în mîna lui Paul Menu înscrisese prima filă din istoria cinematografului românesc i-a fost sortit să inaugureze și un capitol din istoria cinematografiei mondiale, fiind cumpărat și folosit în vara lui 1898 de către profesorul Gheorghe Marinescu, autorul primelor filme de cercetare științifică medicală din lume. Datorită intuiției savantului român, dintr-un „gadget" destul de rudimentar ce era încă la acea oră, cinematograful se convertise într-un prețios auxiliar al medicinei. În România anului 1898, la răspîntie de veacuri, pentru prima dată în lume invenția lui Lumière funcționase cu utilitate practică imediată în folosul umanității. Din hrană a ochilor și a minții, el devenea și un instrument de terapie.

După acest început vijelios al activității noastre cinematografice, a urmat o perioadă dificilă, un gol de aproape un deceniu, răstimp în care vederile românești s-au datorat exclusiv inițiativelor marilor firme producătoare străine sau operatorilor ambulanți, străini și români, adevărați misionari ai noului cult al imaginilor. Din această primă decadă a secolului, singura actualitate păstrată, în mod miraculos, este *Zborul lui Bleriot la București*, filmat în 1909. În imaginile ei revedem Hipodromul unde a evoluat celebrul aviator, recunoaștem personalități ale epocii, retrăim febrila agitație a momentului și, mai ales, savurăm parfumul retro al vremurilor de odinioară. Întemeierea în 1910 a primei case producătoare autohtone, „Carmen Sylva", și deschiderea la București a unor reprezentanțe ale firmelor franceze „Pathé" și „Gaumont", aveau să relanseze în forță producția de reportaje care, modificîndu-și treptat atît profilul, cît și dimensiunile, au făcut trecerea spre genul, mai ambițios, al documentarului. Din nefericire mult prea puține dintre realizările vremii au putut străbate valurile istoriei pînă la noi. În 1911 operatorul Gheorghe Ionescu înregistra pe peliculă *Călătoria familiei regale pe Dunăre*, păstrată aproape integral. Deosebit de prețios din punct de vedere documentar, acest film ni-l înfățișează, printre alții, pe Barbu Ștefănescu Delavrancea, pe atunci ministru al lucrărilor publice în guvernul liberal, calitate în care și participa la acel periplu-inspecție prin orașele danubiene. Cărunt bine, la cei doar 53 de ani ai săi, cu mustața înfoiată și privirea pătrunzătoare, scriitorul își plimba cu eleganță silueta masivă în costum negru cu plastron alb, ținîndu-și țilindrul în mîna dreaptă lăsată nonșalant în jos. Un alt personaj de prim plan al scenei culturale și politice a timpului, Titu Maiorescu, poate fi văzut într-un jurnal de actualități din 1913, bătrîn, cu mișcările încetinite de vîrstă, îndeplinindu-și cu rigoare misiunea protocolară la o *Paradă de 10 mai*, sau la *Funeraliile lui Carol I*. Puținele actualități conservate au în cea mai mare parte caracter protocolar privind parade oficiale de 10 mai, vizite ale unor capete încoronate, inspecții în țară, manevre militare sau funerali. O singură excepție de la regulă : actualitatea consacrată *Mitingului de la Dacia și Marii demonstrații și serbări de la 1 mai 1914*, în care mulțimea muncitorilor, îmbrăcați în costume și cu pălării pe cap, se tălăzuește pe Calea Victoriei purtînd pancarte pe care stă scris : *Trăiască socialismul! Vrem școli nu Tunuri! Vrem votul universal! Muncitori din toată țara, uniți-vă!*

Tot la capitolul documentarului, mediu metrajul *Eminescu — Veronica — Creangă*, conceput în 1914 de istoricul literar Octav Minar, într-o formulă originală de colaj al documentelor și fotografiilor cu imagini filmate anume pe locurile de baștină ale celor trei eroi, releva printre altele, pe un ton violent acuzator, totala părăginire în care se afla bojdeuca lui Creangă, pe jumătate prăbușită și împresurată de groaznice noroaie.

Document al epocii, cinematograful a imortalizat în egală măsură chipurile marilor noștri actori, ca o binemeritată răsplată pentru elanul și dăruirea cu care ei înțeleseseră să sprijine începu-

[3] *Ibidem*, 23 iunie 1897.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

turile filmului de ficțiune românesc. Prima superporducție istorică autohtonă, *Independența României* (1912), este din acest punct de vedere un adevărat Pantheon al Teatrului Național, întrucît întreaga trupă participase la filmări, de la marele Constantin Nottara la Iancu Brezeanu și Aristide Demetriade, de la decana de vîrstă Aristizza Romanescu la debutantele Elvira Popescu, Maria Filotti și Sonia Cluceru.

Între timp, atrași de perspectivele culturale ale noii arte și mai ales tentați de șansa de a conferi prin intermediul imaginilor o dimensiune universală talentului lor, cîțiva dintre cei mai aplaudați comedieni români nu ezitaseră să părăsească temporar scena și țara, pentru a trăi din plin experiența fascinantă a cinematografului, la Paris, Meccă încă necontestată a viselor de celuloid. În 1909, la 39 de ani, Edouard de Max își făcea intrarea în studiourile pariziene, sub patronajul celebrei firme „Le Film d'Art" în *La Tosca* a lui André Calmette, avînd-o partenară pe ... Sarah Bernhardt, căreia avea să-i dea din nou replica într-un *Hamlet*. Mult mai tînără decît el, Maria Ventura n-avea decît 23 de ani cînd, în același an, 1909, Victorien Jasset îi încredința rolul principal din *Le roman d'un jeune homme riche*, produs de Asociația Cinematografică a Autorilor Dramatici, film care avea să însemne debutul unei strălucite cariere. În sfîrșit, Jean Yonnel avea doar 21 de ani cînd, în 1912, Alexandre Devarennes, unul din regizorii francezi de prim rang ai vremii, îl distribuia în *Toinon la ruine*. Intrînd în viața culturală franceză pe poarta generoasă a cinematografului și ajungînd în scurtă vreme societari ai Comediei franceze, De Max, Ventura și Yonnel, cărora aveau să li se alăture după război, goniți de criza economică a cinematografului și a teatrului românesc, Elvira Popescu, Alice Cocea, Alexandre Mihalesco, Genica Atanasiu, Genică Missiriu, Jany Holt, Pola Illery, Mihai Florescu și cîți alții încă, au dat pe ecranele franceze măsura tradiției școlii interpretative românești. Au făcut-o departe de patrie pentru că acasă, în România, era limpede că cinematograful, în ciuda startului său atît de energic, nu avea să poată depăși prea curînd provincialismul unei condiții artizanale. Iar generația lor era presată de timp, nu-și putea permite să aștepte încă o jumătate de veac.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ANALIZA PROVIZORIE A PRODUCȚIEI CINEMATOGRAFICE DIN ULTIMUL DECENIU (1976—1985)

de FLORIAN POTRA

1

Producția de filme a deceniului 1976—1985, de care ne vom ocupa în studiul de față, beneficiază de o premisă excelentă: anul cinematografic 1975, ca an de vîrf nu numai al deceniului anterior (1966—1975), ci și al întregii producții de pînă atunci, în România, inclusiv „epoca veche", interbelică. Înainte, însă, de a examina acest an cinematografic de excepție și în același timp reper care își aruncă luminile atît în urmă, în deceniul precedent, cît și înainte, înlesnind conturarea unui sistem de referință și chiar a unei metodologii critico-istorice, să remarcăm vitalitatea organismului productiv al cinematografului românesc, dinamica acestuia, luînd drept parametru temporal deceniul, tocmai pentru că un astfel de răgaz interesează lucrarea noastră. Dacă în deceniul de „tranziție", mai precis cel dinaintea intrării în funcțiune a studiourilor de la Buftea (1955), numărul de filme nu a fost decît de 31, cu o ușoară ameliorare a ratei anuale spre sfîrșitul perioadei,— deceniul următor, în care cineaștii folosesc platourile și laboratoarele Buftea (deși nu încă la capacitatea lor maximă), înregistrează, între 1956 și 1965, 107 filme, pentru ca în cele două decenii consecutive creșterea să asume ritmuri spectaculoase: 156 de titluri între 1966 și 1975, și 245 între 1976 și 1985 (pînă în luna octombrie, inclusiv) [1]. Se observă cu ușurință că deceniul 1966—1975 reprezintă cca 30% din întreaga producție a „epocii noi", socialiste, iar deceniul 1976—1985 cca 50%, în acești din urmă douăzeci de ani, adică din 1965 pînă în 1985, realizîndu-se 75% din totalul filmelor românești de lung metraj, adică trei sferturi din întreaga producție. Fenomenul se explică, firește, prin prezența industriei specifice, visate timp de o jumătate de secol de „pionieri", dar rolul hotărîtor în stimularea cantitativă a producției naționale a fost jucat de întîlnirile conducerii de partid cu cineaștii, în mod deosebit cele din 1971 și din 1974 [2]: pentru prima oară se propunea, în mod creator, raportul dintre cantitate și calitate și, implicit, problema favorizării și accelerării salturilor de calitate. Întîlnirea din martie 1971 survenea, la momentul oportun, după un „an slab" al producției cinematografice sub profil cantitativ (doar 8 sau 9 filme); or, tocmai această realitate a constituit punctul de plecare al noilor imbolduri: „Acesta mi se pare principalul neajuns. Cu 9 filme într-un an nu se pot crea, oricît am dori, condiții ca fiecare regizor să realizeze film după film", observa tovarășul Nicolae Ceaușescu, avînd în vedere că la ora aceea în secția de regie a Asociației Cineaștilor figurau peste cincizeci de persoane cu drept de a exercita această profesiune. S-a pus, astfel, capăt unei tendințe greșite și anume aceleia de a urmări cu orice preț „calitatea", organizînd și limitînd producția exclusiv întru realizarea acesteia;

[1] Datele oferite, departe de a fi absolute, sînt rezultatul unei investigații personale, limitate la cîteva izvoare puse la îndemînă de „Româniafilm", de Editura Academiei și „Meridiane".

[2] E vorba, cu precădere, de „cuvîntările" la întîlnirea cu creatori din domeniul cinematografiei, 5 martie 1971, și la întîlnirea cu membrii Consiliului ACIN din aprilie 1974.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 33, P. 46—57, BUCUREȘTI, 1985.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

or, „politica calității determină de obicei opusul său: o cantitate descalificată"[3], scria Gramsci într-o însemnare privind raportul dintre cantitate și calitate, asupra căreia vom reveni în dreptul anului 1975, adică imediat.

Oricum, îndemnurile și recomandările din martie 1971 încep să-și dea roadele și chiar în 1971 la Buftea se produc 15 filme, în 1972 — 16, cifră menținută și în 1973 și în 1974, pentru ca în 1975 să se înregistreze „recordul" de 25, cu aspecte și rezultate pe care le-am examinat într-o notă din *Viața Românească*[4], unde subliniam faptul că, sporind numărul de filme turnate, cineaștii noștri au amplificat bolta cinematografului românesc atît în extensiune, pe orizontală, cît și în profunzime, pe verticală, și adăugam: „Cantitatea înlesnește apariția « accidentelor » sub o dublă înfățișare: pe de o parte, cele orientate spre coerență-coeziune, continuitate și unitate; pe de altă parte, cele tinzînd spre discontinuitate, multiplicitate și diversitate, *numărul* fiind definit încă de Aristotel ca « multiplicitate măsurată cu unitatea », în timp ce, pe plan ontologic, se vorbește de o « a treia formă de cantitate », numită *intensitate* și care, într-un fel, e o « cantitate calitativă »".

Una dintre cele mai sesizante caracteristici ale anului-reper 1975, dacă nu chiar prima, rezidă în înlesnirea unui mare număr de *debuturi*, șase, adică aproape un sfert din total: două talente reale, dintre care unul deosebit: Mircea Daneliuc, celălalt fiind Constantin Vaeni, ies la lumină în aceste circumstanțe înnoitoare, după cum alți patru regizori își atestă profesionalitatea: Andrei Cătălin Băleanu, Doru Năstase, David Reu, George Cornea (acesta din urmă trecînd de la operatorie la regie, fenomen cu o anumită iradiație în întreg deceniul următor, pretinzînd un examen aparte). În al doilea rînd, e vorba de consolidarea itinerariului creativ al unor tineri abia „lansați": mai mult Dan Pița, cu *Filip cel bun*, și, mai puțin, Mircea Veroiu, cu *Hyperion*, își demonstrează capacitatea de a se apropia și de a analiza, atent și pasionat, realitatea contemporană, „la zi". Li se face ecou Andrei Blaier, care, prin *Ilustrate cu flori de cîmp*, își depășește performanța din *Diminețile unui băiat cuminte* (1967), impunîndu-se ca „autor" al propriei lucrări: e vorba de asigurarea parametrilor „continuitate" și „coerență-coeziune" în evoluția, în dezvoltarea cinematografului național, ilustrați — acești parametri — și de Manole Marcus, cu *Actorul și sălbaticii*, de Lucian Bratu cu *Orașul văzut de sus* și de Virgil Calotescu cu *Mastodontul*. La aceste accidente „pozitive" — le numim accidente deoarece, se știe, în artă nu e posibilă programarea „calității", a capodoperei — se adaugă și cîteva „negative", firești tocmai prin „generozitatea", prin capacitatea de cuprindere a dilatării cantității: nu e vorba, neapărat, de Gheorghe Vitanidis, prezent în același an cu *două* filme, *Cantemir* și *Mușchetarul român*, deoarece acesta de al doilea trebuie considerat un film-satelit al celui dintîi, folosindu-i decorurile și costumele, ca și structurile dramaturgice, — ci, mai curînd, de „accidentul" dublei ratări a lui Iulian Mihu, cu *Nu filmăm să ne-amuzăm*, întîi, și apoi cu *Alexandra și Infernul*. Evident, în aceste condiții s-a născut întrebarea dacă Mihu nu a ocupat, abuziv, un loc în planul de filme al anului, un loc destinat, de fapt, unui realizator mai vrednic. În sfîrșit, e de adăugat „revenirea" lui Gopo prin *Comedie fantastică* la o structură mai armonios echilibrată (și chiar la mai multă expresivitate în filmul cu actori) și aceea a lui Sergiu Nicolaescu, care semnează, „în actualitate", un proaspăt și zvelt *Zile fierbinți*; pe de altă parte, și cu greu s-ar fi putut evita apariția lor, se cuvine a fi înregistrate și „reziduurile", inevitabilul strat al mediocrității constituite, prin „inutilele" *Evadarea* de Ștefan Traian Roman și *Tată de duminică* de Mihai Constantinescu. Toate aceste filme și toate aceste considerații facilitează, în continuare, demersul nostru critico-istoric, oferind argumente, repere, orientări și chiar o metodologie, în căutarea trăsăturilor care definesc producția cinematografică a deceniului 1976—1985.

2

Ceea ce izbește imediat în examinarea anului cinematografic 1975, un fel de cumpănă a apelor care desparte, într-adevăr, două moduri de a concepe însăși producția de filme, este — pe lîngă și în nemijlocită legătură cu ecloziunea unor talente prin stimularea debuturilor — „starea" cineaștilor ajunși între timp la vîrsta adultă, mai exact a acelora care au inaugurat și au reprezentat, mai mult sau mai puțin compact, mai mult sau mai puțin coerent, „generația lui 1955". Anul 1955 este acela al filmului *La mere* de Iulian Mihu și Manole Marcus, cu care începe seria unor

[3] Antonio Gramsci, *Intelectuali, literatură și viață națională*, București, 1983, p. 76.

[4] nr. 3/1976.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

afirmări regizorale bine desenate, cu individualităţi distincte, cu realizări semnificative. E vorba de generaţia celor care îşi terminau studiile în 1955 şi în anii imediat următori şi a celor care, în 1975, împlineau vîrste între 40 şi 50 de ani, erau adică adulţi, cu debutul lăsat sensibil în urmă şi cu o filmografie elocventă. Ce s-a putut constata, cu privire la această generaţie, în 1975 şi în anii următori? S-a putut constata, cu excepţia unor tresăriri relativ izolate, că această generaţie — considerată individual, precum şi în bloc — se află într-un evident declin.

Apariţia celei de-a doua generaţii coincide cu anul 1970, cînd se impune tot un fel de lucrare „de diplomă", colectivă pe deasupra, *Apa ca un bivol negru*, expresie a unei împrospătate capacităţi de intervenţie a cineastului în miezul fierbinte al realităţii, în speţă al unei situaţii de excepţie cum a fost cea creată de marile inundaţii ale Dunării şi ale principalelor rîuri din ţară. Lăsînd la o parte „pionierii" — în rîndul cărora sînt de numărat nu numai Jean Georgescu, Jean Mihail sau Paul Călinescu, ci şi Victor Iliu — aceasta ar fi cea de a doua generaţie, formată exclusiv în patrie.

Se cuvine, în acest context, să cheltuim cîteva aliniate în favoarea introducerii şi utilizării conceptului de „generaţie", multă vreme repudiat de cineaşti şi chiar de unii critici, în numele coeziunii şi unităţii ideologice şi politice a întregului „front" cinematografic. Din păcate, s-a dovedit că a fost vorba mai mult de o coeziune şi de o unitate a mediocrităţii, de o mentalitate statică, conservatoare, promptă în a respinge noul, noul atît în cîmpul conţinuturilor, cît şi al formelor, al expresiei specifice. Or, existenţa, dialogul şi, uneori, conflictul inter-generaţional nu constituie, prin definiţie, tot atîţia factori dezagregatori, ci, dimpotrivă, generaţiile artistice scandează cu fidelitate cadenţele caracteristice fiecărei perioade istorice, într-o înlănţuire dialectică organică, fie evolutivă, fie involutivă. Fireşte, conceptul de generaţie nu trebuie legat în mod rigid de vîrsta biologică: istoria a consemnat mişcări culturale născute în numele tinereţii fără ca exponenţii lor să fie neapărat tineri, ca de pildă, „Junimea" de la Iaşi. Dar aşa cum vîrsta biologică nu e strict determinantă, tot aşa, pe bună dreptate, se poate susţine, cum o fac René Wellek şi Austin Warren, că „în general, simpla perindare a generaţiilor sau a claselor sociale este insuficientă pentru a explica schimbarea din literatură" [5]. După cum nu rămîne indiferentă entitatea aportului fiecărei generaţii în parte; în această privinţă merită să fie reamintite paginile acute ale lui Antonio Gramsci dedicate raportului dintre generaţii şi îndeosebi cele care se referă la „constructorii de acoperişuri", adică la acele leaturi care se plîng că înaintaşii nu au construit palate cu treizeci de etaje: se bat în piept că sînt în stare să înalţe catedrale, dar nu sînt în stare să fabrice decît acoperişuri! La care, acelaşi Gramsci adaugă: „O generaţie poate fi judecată după judecata pe care ea însăşi o dă generaţiei precedente, iar o perioadă istorică, după modul de a considera perioada de care a fost precedată. O generaţie care deprimă generaţia precedentă pentru că nu reuşeşte, chipurile, să-i vadă măreţia şi semnificaţia necesară, nu poate fi decît meschină şi lipsită de încredere în sine însăşi, chiar dacă se lansează în poze gladiatorii şi se dă în vînt după grandoare" [6]. Aşadar, admiţînd că generaţiile nu se succed automat, în ritmul vîrstelor biologice, admiţînd că fiecare generaţie se cere, rînd pe rînd, identificată, studiată, omologată, şi recunoscînd, în acelaşi timp, necesitatea acestui concept, — ne aflăm în situaţia de a putea afirma cu deplină responsabilitate existenţa, în cinematograful românesc, a două generaţii net conturate, dincolo de „pionierii" proveniţi din artizanatul interbelic şi dincoace de prezenţa, în aşteptare, a celei mai noi generaţii (aceea a anilor '80, amînată ca putinţă de atestare a propriei capacităţi pentru anii '90), cu manifestări, deocamdată, la nivel de medii- şi scurt-metraje. Cele două generaţii la care ne referim sînt: cea de la 1955 şi cea de la 1970. Între ele fiinţează raporturi de continuitate şi coeziune, dar şi de discontinuitate şi diferenţiere (uneori, nuanţare chiar) din punct de vedere al expresivităţii cinematografice. Nu e mobilul lucrării de faţă acela de a defini şi demonstra, teoretic, problematica filozofică şi estetică a „generaţiei", în schimb afirmăm noţiunea ca pe un postulat, ca pe un mănunchi viu de argumente şi nu doar în sensul, mai mult decît evident, al facilităţii operaţiilor de periodizare istoriografică, de lesnicioasă identificare a unor etape, a unor momente, a unei „forma mentis" caracteristice vremii, ci şi în sensul urmei lăsate prin propria contribuţie la cunoaşterea, aprofundarea şi lărgirea contactului lor cu realitatea, cu oamenii, cu spiritul timpului.

[5] René Wellek şi Austin Warren, *Teoria literaturii*, Bucureşti, 1967, p. 328.

[6] Antonio Gramsci, *op. cit.*, p. 456.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ce fac, cum se manifestă, în convieţuirea lor necesară, cele două generaţii active de cineaşti, în deceniul pe care îl analizăm? În primul rînd, sub raportul calităţii, al valorii produsului filmic. Cine parcurge lista, abundentă, a filmelor dintre 1976 şi 1985 — 245 la număr (pînă în octombrie 1985, pînă la 31 decembrie 1985 cca 250) — şi urmăreşte liniile de evoluţie în cheie generaţională este izbit, uneori pînă la contrariere, de ascensiunea, de progresul, generaţiei 1970 — progres şi ascensiune fireşti —, pe de o parte, şi, pe de altă parte, de mai puţin firescul declin al generaţiei 1955. (De precizat e că încadrarea unui cineast sau a altuia în sfera strictă a celor două generaţii poate să devină ambiguă: de pildă, Sergiu Nicolaescu, debutant în lungul metraj de ficţiune în 1966, cu *Dacii*; am preferat să-l „atribuim", totuşi, generaţiei prime, ca şi pe Lucian Pintilie, debutant în acelaşi an. Oricum, asemenea cazuri sînt puţine şi nu incid asupra judecăţii de ansamblu. Sau George Cornea, care trece în 1975 la regie, dar cu o consumată mentalitate cinematografică: nici plasarea acestuia în generaţia 1955, a regizorilor cu care a debutat ca operator, nu comportă dificultăţi şi aproape că nu are însemnătate, datorită scăzutei ponderi a activităţii sale de regizor.)

În 1975 — se înţelege de la sine, toate datele funcţionează convenţional — dintre cele 25 de filme, 16 aparţineau unor regizori „vechi" şi numai 9 (dintre care 6 debuturi) celor „noi". În schimb, dintre cele cca 8 filme de o valoare peste medie, 5 aparţin încă celor „vechi", cu precizarea că în ipoteza unor criterii mai riguroase — noutate, pertinenţă tematică, originalitate, modernitate a limbajului, expresivitate sporită — cele 8 devin 4, iar dintre autori numai unul e din generaţia 1955, Andrei Blaier cu *Ilustrate cu flori de cîmp*, pe cînd trei sînt semnate de „tineri": *Filip cel bun* de Dan Piţa, *Cursa* de Mircea Daneliuc şi *Zidul* de Constantin Vaeni, ultimele două reprezentînd, cum am mai arătat, debuturile respectivilor realizatori.

Dacă înaintăm pe acest dublu făgaş, în timp, constatările se fac tot mai acute. În 1976, dintre cele 18 pelicule turnate, 11 sînt ale regizorilor „vechi", dar dintr-o masă corectă sau de-a dreptul mediocră, se disting hotărîtor doar 4 titluri, dintre care trei aparţin tinerilor: *Dincolo de pod* de Mircea Veroiu, *Tănase Scatiu* de Dan Piţa şi debutul lui Alexandru Tatos cu *Mere roşii*; al patrulea e *Prin cenuşa imperiului* al unui Andrei Blaier încă în deplinătatea creativităţii sale. (N-am adăugat la cele trei, debutul în regie al operatorului Dinu Tănase, cu *Trei zile şi trei nopţi*, pentru că nu ni s-a părut a fi suficient de definitoriu). În 1977 creşte din nou numărul debuturilor (5), dar numai *Iarba verde de acasă* de Stere Gulea merită să fie reţinut, în timp ce Iulian Mihu, dintre cei „vechi", ratează ecranizarea *Marele singuratic*, Mircea Mureşan îşi diminuează ambiţiile şi idealurile estetice în *Împuşcături sub clar de lună*, ca şi Mircea Drăgan, de altfel, în *Cuibul Salamandrelor*. Din generaţia acestora din urmă, numai Elisabeta Bostan îşi menţine ţinuta, în perimetrul clar definit al preocupărilor sale în direcţia filmului pentru copii, cu *Mama*. În 1978, o dată cu cele 23 de titluri, promiţătoare apar doar debuturile lui Timotei Ursu, cu *Septembrie*, şi respectiv al lui Alexa Visarion, cu *Înainte de tăcere*. Andrei Blaier, care, în 1976 şi 1977, oferise două momente de vîrf, aşa cum am amintit, depăşind prin maturitate de gîndire şi de expresie filmografia sa anterioară, semnează în 1978 două filme, *Trepte pe cer* şi *Totul pentru fotbal*, înregistrînd un vizibil declin de inspiraţie şi vlagă creativă. Alături de el, Mircea Drăgan atinge cu *Aurel Vlaicu* unul dintre punctele de minimum ale carierei sale, iar Manole Marcus şi Francisc Munteanu îşi acordă vacanţe spirituale şi pauze de exigenţă, primul cu poliţistul *Cianura şi picătura de ploaie*, cel de al doilea cu muzicalul *Melodii... melodii*. Trei realizatori îşi dau proba celui de-al doilea film (după debut): inutil, nesemnificativ, *Din nou împreună* de George Cornea — prevestind lipsa de sens a unei excesiv tolerate perseverenţe în regie şi privind, totodată, cinematograful naţional de un operator dintre cei mai valoroşi; din nou nu complet edificator *Doctorul Poenaru*, încercare „romanescă" a lui Dinu Tănase; grăitoare e, în schimb, realizarea lui Andrei Cătălin Băleanu, cu *E atît de aproape fericirea*, în care se lasă intuit un nuanţat simţ al actualităţii, o anumită prospeţime în tratarea unei problematici a tineretului, surprinsă pe muchea dintre uzină-şcoală-familie.

În sectorul debuturilor, care sînt în 1978 în număr de trei, două dintre ele apar ca net pozitive: e vorba de *Septembrie* al lui Timotei Ursu, cu o incursiune tot în lumea tinerilor purtată pe firul unei aventuri de tip „road movie", povestire a drumului, şi *Înainte de tăcere*, unde Alexa Visarion, regizor pînă atunci exclusiv de teatru, îşi dovedeşte putinţa şi ştiinţa de a citi filmic şi de a le amalgama într-un întreg omogen, cîteva povestiri ale lui Ion Luca Caragiale; cel de-al treilea e un debut tardiv, nu la timpul potrivit, chiar dacă autoarea, Felicia Cernăianu, nu îşi dez-

4—c. 2360

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

minte „spiritul documentarist", cultivat într-o îndelungată activitate la studioul Sahia : filmul se intitulează *Gustul și culoarea fericirii*.

Anul 1979 e mai bogat și mai fecund, mai divers. În primul rînd, demn de remarcat e efortul cîtorva reprezentanți ai „generației vechi" de a-și împrospăta viziunea și mijloacele de expresie. Fără a fi vorba de-a dreptul de „cîntece de lebădă" — asemenea tresăriri se vor mai produce, deși din ce în ce mai rar — se simte la cineaștii mai vîrstnici, care au realizat pelicule în 1979, necesitatea de a răspunde impulsurilor de emulație cu generația „tinerilor". Virgil Calotescu, de pildă, încearcă, în *Drumuri în cumpănă*, să prelungească discursul cultural din *Ultima noapte a singurătății*, fără a găsi aceleași accente de prospețime umană, salvîndu-se prin „meserie"; Sergiu Nicolaescu se măsoară, pentru prima oară, cu exigențele comediei în *Nea Mărin miliardar*, fără să cîștige pariul cu sine însuși; Manole Marcus, la rîndul lui, se lasă tentat de ideea unei antologii comice în *Expresul de Buftea*, film de montaj lipsit de un nerv propriu și, pînă la urmă, de har; Savel Stiopul, după o perioadă de modeste prestații „consumistice", revine la o temă de oarecare greutate în *Falansterul*, tratat într-o manieră oarecum experimentalistă și, implicit, atestînd o voință de împrospătare; ca și în *Mireasa din tren*, de altfel, al lui Lucian Bratu, unde viziunea și cadența povestirii sînt moderne, deschise sugestiilor cîștigurilor recente ale expresivității filmice (pe plan mondial). Cota maximă la care ajunge un reprezentant al generației 1955 e aceea a filmului *Lumina palidă a durerii* de Iulian Mihu, o „baladă" cu momente de elegantă sensibilitate, subtile și abil conduse, dar și cu momente de inautenticitate, de „folclorism" ostentativ. Ar mai fi de adăugat efortul lui Sergiu Nicolaescu de a se măsura cu proza lui Camil Petrescu în *Ultima noapte de dragoste*, film care nu depășește însă nivelul corectitudinii, al unei lecturi sub tensiunea încărcăturii ideologice a originalului literar. Oricum, dincolo de performanțele în absolut, e limpede că — stimulați de avîntul luat de „tineri" — realizatorii consacrați par hotărîți, în 1979 și imediat apoi, în 1980, să țină piept asaltului „valului" tînăr, căutînd să-și demonstreze încă vitalitatea și viabilitatea propriului lor „mesaj" artistic. Cu alte cuvinte, în pragul lui 1980, generația „veche" rezistă, nu fără efort, nu fără un spor de angajare, confruntării cu „noii veniți". Ce fac aceștia, în același interval?

S-ar părea că, după primele succese, după pozițiile cucerite, tinerii cineaști își îngăduie (sau sînt constrînși să-și îngăduie) o „haltă de ajustare": Dan Pița nu are suficientă claritate în lectura filmică a *Bietului Ioanide*, iar Mircea Veroiu, călcînd pe urmele colegului său, ține să dovedească o anumită abilitate, aceeași abilitate, în a fabrica un „western à la roumaine", cu titlul popovician *Artista, dolarii și ardelenii* : cu acest „rapel", în cinematograful nostru s-a consacrat un gen, sortit, pare-se, continuității și răspunzînd probabil unei necesități a publicului (tînăr și nu numai). Tinerii cineaști își dau totuși schimbul, fiindcă lasă spațiu de afirmare lui Alexandru Tatos, care, cu *Duios Anastasia trecea*, evocă un patetic episod al rezistenței antifasciste din anii războiului. Relativ ridicat e numărul debuturilor, printre care acela al lui Nicolae Mărgineanu cu *Un om în loden*, debut interesant și oarecum „mascat" în spatele unei povestiri polițiste, unde impresionantă nu e intriga, ci modul „frontal" de a filma al neo-regizorului. Neutru, în schimb, neconcludent — debutul lui Nicolae Opriţescu, *Vis de ianuarie*, ca și acela al mai tînărului Dan Mironescu, *Jachetele galbene*, neinspirat. Cu *Vacanță tragică* și, la scurt timp după aceea, cu *Teatrul cel Mare*, Constantin Vaeni dă dovadă de pripeală și superficialitate, ratîndu-și intențiile, după cum Mircea Veroiu — compensație a „westernului" — se apropie de Camil Petrescu în *Între oglinzi paralele*, cu mai multă finețe, desigur, decît Sergiu Nicolaescu, dar nenimerind, nici el, în centrul țintei propuse.

Anul cinematografic 1980 e, într-adevăr, un an generos, în care generația nouă își redobîndește prioritatea, pe care nu o va mai pierde nicicînd. Este anul *Probei de microfon* și al *Vînătorii de vulpi*, amîndouă de Mircea Daneliuc, anul de debut al lui Iosif Demian, cu *O lacrimă de fată*, al completării dipticului dedicat zorilor mișcării muncitorești în România, *Speranța* și *Labirintul* de Șerban Creangă, precum și anul unui debut promițător, acela al Adei Pistiner, cu *Stop-cadru la masă*, lectură „nepoleită" a realității actuale, la nivelul relațiilor de familie. Păcat că, în acest context, de nou salt al „tinerilor", Mircea Moldovan ratează șansele unui diptic al Revoluției pașoptiste, *La răscrucea marilor furtuni* și *Munții în flăcări*, poate și din cauza unei ezitări de limbaj, între modalitățile televiziunii și cele ale cinematografului propriu-zis. Generația anterioară bate în retragere : *Rețeaua „8"* al lui Virgil Calotescu e un banal test spionistic, după cum *Am fost șaisprezece* al lui George Cornea e un și mai banal test „de război". Deși sprijinit de un scenariu inteligent, Gheorghe Vitanidis nu izbutește, în *Cantemir*, să se elibereze de o anumită retorică patriotardă, înscrisă în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

parametrii superproducției (fără mijloacele financiare ale acesteia). Nici Manole Marcus, cu toată ambiția sa declarată de a face un film „politic", nu trece dincolo de frontierele rutinei și ale meseriei în *Punga cu libelule*, însoțit pe acest drum și de Francisc Munteanu cu *Detașamentul „Concordia"*. Singura realizatoare a generației „vechi" care iese în relief, în 1980, este Malvina Urșianu, demonstrînd în *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* capacitatea de a citi antiretoric, la un nivel de analiză psihologică adîncită, istoria și personajele ei, mai precis un episod semnificativ (în sens negativ) al istoriei Moldovei. Malvina Urșianu rămîne singură sub raportul acoperirii proiectului prin realizare, deoarece Mircea Mureșan se îndepărtează sensibil de un asemenea obiectiv în ambițiosul *Ion — Blestemul pămîntului, blestemul iubirii*, romanul lui Rebreanu ieșind nu numai mutilat, ci și diminuat în intensitate umană, pe cinemascopul care dilată dimensiunile exterioare, nu și argumentele interioare.

Desigur, ar mai fi de înregistrat debutul demn al lui Tudor Mărăscu prin *Bună seara, Irina*, ca și debuturile mai puțin semnificative ale lui Constantin Dicu, *Cîntec pentru fiul meu*, și Radu Gurău, *Porțile dimineții* (acesta din urmă cu cîteva splendide fotografii maritime). Un solid film de aventuri, ireproșabil ca „profesionalitate", este *Drumul oaselor* al lui Doru Năstase (poate cea mai reușită realizare a acestui regizor cu debutul întîrziat), în timp ce repovestirea *Dumbrăvii minunate* a lui Sadoveanu apare considerabil „trădată" în viziunea lui Gheorghe Naghi. În sfîrșit, trebuie arătat și că Vaeni, cu *Ancheta*, întîrzie să-și regăsească drumul, atît de trandafiriu prevestit la debut *(Zidul)*.

Sub rezerva unei repetate verificări, considerăm că anul cinematografic 1980 sigilează, ca să spunem așa, o situație de fond ce nu se va modifica ulterior, cel puțin pînă la sfîrșitul lui 1985 : pe scurt, este momentul în care tînăra generație de regizori își afirmă definitiv supremația în cinematograful românesc. Aceasta nu înseamnă, firește, o totală punere în paranteză a peliculelor celor din generația anterioară, ci înseamnă că realizatorii tineri sînt cei care își lasă amprenta atît sub unghiul conținuturilor, al intereselor și investigației ideologice și sociale, culturale, cît și sub acela al stilului, al expresivității filmice. Filmele tinerilor sînt mai interesante, mai vii, mai dinamice și chiar mai profunde. O nouă sensibilitate cinematografică, specifică, își croiește — mai mult sau mai puțin dezinvolt — drum și credem a nu greși afirmînd că e vorba de o veritabilă împrospătare a „mentalității" noastre filmice, de o nouă comportare în geneza filmelor, îndeosebi în a celor dedicate, cum se spune, actualității : o privire mai ageră și mai pură, o înțelegere mai nuanțată dialectic a vieții, o apropiere mai aspră de oameni, dar și mai autentică. Sînt, acestea, calități pe care, la timpul lor, le-au învederat și regizorii primei generații, dar pe care, de la un an la altul, aceștia le-au pierdut sau, în orice caz, le-au dat treptat la o parte. (Dar acesta e un aspect asupra căruia vom reveni, în continuare.)

Astfel, demersul nostru e relativ ușurat, în sensul că nu mai reține ca necesară o analiză pe ani cinematografici, ci, accelerînd tempoul, o face posibilă într-o privire de ansamblu, tinzînd spre o sinteză a ultimilor cinci ani de cinema autohton.

3

Așadar, deceniul 1976—1985 poate fi așezat sub semnul generației 1970, caracterizîndu-se, mai ales după decisivul prag al lui 1980, prin confirmarea probelor date de tinerii cineaști și prin ascensiunea, oricît de „ondulatorie", a acestora, pînă la hotărîta ocupare a zonelor de vîrf ale producției românești de filme, și, pe de altă parte, prin declinul realizatorilor din generația anterioară, din ce în ce mai rareori și mai puțin intens străbătut de clipe de înviorare expresivă. În acest proces, mai mult ori mai puțin laborios, fermentează lent germenii unei școli naționale, mai exact se conturează și se maturizează condițiile fundamentale necesare ecloziunii unui „nou val" specific. Dintre aceste condiții, cîteva par a se împlini. E vorba, înainte de orice, de existența „vîrfurilor". Mai e nevoie să-l invocăm, cerîndu-i sprijinul oferit cu autoritate, pe Victor Iliu? „Părerea mea — așa începe unul dintre cele mai faimoase citate din literatura noastră de specialitate — e că școlile naționale de film se afirmă prin talentul unor mari regizori. Fără mari artiști, fără mari regizori, nu există cinematografie și degeaba am vorbi de școală națională și de specificul ei, dacă operele respective ar fi mediocre" [7]. Iată un adevăr impecabil, care își păstrează și își va păstra mereu via-

[7] În *Fascinația cinematografului*, București, 1973, p. 123—124.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bilitatea. Datoria criticului și a istoricului de film e aceea de a inița, uneori riscînd — riscînd propria reputație —, procesul de inserare a acestui adevăr în realitatea cinematografică vie, de măsurare a progresivei adecvări dintre situația reală și principiul valorii, al „marilor regizori". În acest sens, se cuvine să răspundem întrebării : există, la noi, asemenea mari regizori, asemenea mari artiști ai ecranului ? Răspunsul poate fi, credem, pozitiv. Fără a stabili o ierarhie absolută — de altminteri greu de argumentat —, e legitim să susținem că un asemenea regizor este Mircea Daneliuc. Filmul său *Glissando*, prin simpla înscriere în concurs la Festivalul de la Veneția, în toamna lui 1985, s-a numărat printre primele 25—30 de filme din lume (produse în 1983—85) : „Ceea ce a fost cu putință să aleg, în limitele celor douăsprezece zile de proiecție, din tot ce s-a produs mai bun în lume, eu am ales... Am examinat efectiv întreaga producție mondială și am ales cu balanța farmacistului cele mai bune opere și cele mai reprezentative, fără părtinire, fără să întrec măsura... Dovadă e prezența României, destul de rar reprezentată la Festivalurile occidentale. Am ales cu conștiința mea de critic, verificată în 35 de ani de exercitare a profesiunii", declara directorul *Mostrei del Cinema*, Gian Luigi Rondi, precizînd că a văzut în prealabil 312 filme din toate colțurile lumii [8]. Dacă adăugăm la acest criteriu, primirea aproape unanim favorabilă din partea criticii, nu greșim afirmînd că filmul românesc are în Daneliuc un artist autentic, cu resurse expresive remarcabile. Același lucru poate fi afirmat și despre Dan Pița, chiar dacă acesta nu a răzbătut — din motive deseori extraartistice — la recunoașterea criticii europene, consacrarea sa internațională venind mai mult din lumea a treia, dar și din America ; la începutul lui 1986, totuși, *Pas în doi* a obținut o meritată și importantă mențiune specială a juriului la Berlinale. Foarte aproape de acești doi „mari" ai cinematografului nostru se ține Mircea Veroiu, cu Marele Premiu la Festivalul fimului de autor de la San Remo, în martie 1985 (pentru *Adela*). Întregesc acest prim eșalon, fiind din aceeași familie valorică, Alexandru Tatos, Constantin Vaeni și, fără îndoială, Dinu Tănase, precum și Alexa Visarion, oricare din aceștia avînd capacitatea de a realiza un film care să-l proiecteze în prima linie. Totuși, autentice individualități (distincte), dacă nu chiar personalități, nu sînt deocamdată decît Pița și Daneliuc, secondați de Veroiu, Tatos și Tănase, precedați — cu toții — de Lucian Pintilie.

Se știe, desigur, că o cinematografie națională, o „școală", nu e cu adevărat vitală decît în prezența unei mase de cineaști — apți de a face legătura între „vîrfuri" și public — și a unei sănătoase producții medii, demne din punct de vedere cultural, solide ca profesionalitate (din ansamblul căreia se pot recruta oricînd valori de vîrf !). Pe scurt, o „școală națională de cinema" are nevoie de un anumit belșug de talente și de cadre stăpîne pe mijloacele de comunicare și expresie ale cinematografului. Considerăm că și acest deziderat e, în mare proporție, satisfăcut : lăsînd la o parte generația anterioară, care — cu puține excepții — e depozitara unui profesionalism robust, îmbogățind decisiv peisajul filmografiei noastre (căci e vorba de cca 30 de nume, de la Mircea Drăgan și Andrei Blaier la Elisabeta Bostan și Sergiu Nicolaescu), — se cuvine să subliniem eficacitatea unei întregi serii de regizori din generația 1970 : Șerban Creangă, Andrei Cătălin Băleanu, Doru Năstase, Mircea Moldovan, Stere Gulea, Timotei Ursu, Nicolae Opriţescu, Cristiana Nicolae, David Reu, Tudor Mărăscu, fără a-l omite, ba chiar aducîndu-l în fruntea listei, pe Nicolae Mărgineanu, și pe „ultimul venit" Șerban Marinescu, debutant în 1984.

Tuturor acestora așteaptă să li se alinieze diplomații în regie de după 1980 : un mănunchi de talente reale — detectate, deocamdată, numai pe temeiul filmelor de institut sau al cîtorva scurtmetraje documentare — și tot atîtea posibile, trainice, cadre profesionale serios pregătite. Cîteva nume, despre care, sîntem convinși, se va mai auzi vorbindu-se, și în sens pozitiv : este generația anilor '80, cu apariția amînată cu un deceniu, din rațiuni pe care, măcar parțial, le-am propus discuției într-o intervenție în revista *Amfiteatru* [9].

Dacă în trecut, „școlile" sau „curentele", literare mai ales sau plastice, cele ale mișcărilor istorice de avangardă cu precădere, se agregau în jurul unui „manifest" sau al unei „platforme-program", — școlile cinematografice din cea de a doua jumătate a secolului nostru, cu rare excepții, au apărut fără a lansa asemenea credo-uri, ceea ce nu a însemnat absența unei coeziuni în jurul unor idei călăuzitoare. (În genere, poeticele acestor mișcări — neorealismul, de pildă — s-au constituit a posteriori.) Și în cazul cinematografului nostru, problema nu a fost aceea de a aborda un steag aparte : steagul cineaștilor români a fost și a rămas acela al Partidului Comunist Român,

[8] *Il Tempo*, 8 septembrie 1985.

[9] nr. 7/1985.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

iar programul ideologic și cultural al acestuia a ființat și ca program al realizatorilor noștri. Și tocmai în acest context e posibil să se vorbească de principiul „continuității-coeziune", de un țesut conectiv care leagă opera unui cineast de opera altuia, alcătuind un fundal cu o distinctă specificitate. Un exemplu? Apologurile lui Daneliuc și Pița, *Croaziera*, respectiv *Concurs*, aparent disparate, au un izvor subteran comun. Alt exemplu: *Proba de microfon* și *Pas în doi*, filme ale aceloraşi cineaşti; există în amîndouă un suport al realității (și un gust, oricît de diferențiat, al ei) mai mult ori mai puțin omogen. Și la nivelul producției medii („osatura oricărei cinematografii sănătoase") se verifică fenomene analoage: de pildă, aproape același impuls etic stă la baza unui film ca *E atît de aproape fericirea* de Andrei Cătălin Băleanu și a unuia ca *De dragul tău*, *Anca* de Cristiana Nicolae, în ciuda unei îndepărtări în timp și a deosebirilor de limbaj. De altfel, ambele filme se înscriu într-un filon mai amplu, cu punctul de plecare în *Filip cel bun* de Dan Pița, un filon pe care l-am numit „în căutarea purității": într-adevăr, există în filmografia lui Pița dedicată actualității o continuă aspirație spre puritate, spre curățenie morală, întruchipată invariabil de un erou tînăr, de obicei în contrast cu „generația părinților". Această temă s-a ramificat prin preluarea ei de mulți cineaști, inclusiv dintre cei „vîrstnici" (cum e Andrei Blaier în *Ilustrate cu flori de cîmp*), de la Șerban Creangă la Mircea Veroiu, de la Stere Gulea la Alexandru Tatos. Chiar și în contraponderea pe care o oferă filmele lui Daneliuc sau Dinu Tănase — în care se scrutează avatarurile unui tineret aparent derutat și „rătăcit" — e prezent, ca un izbuc moral, impulsul spre o anumită inocență de fond, spre o anumită candoare sufletească. Dar la analiza temelor și a problematicii puse în joc de filmele deceniului luat în considerare va trebui să revenim, în profunzime, într-o necesară continuare a studiului de față. Deocamdată, să ne întoarcem la inventarul titlurilor și al numelor care dau relief, dau un „caracter" producției românești de filme între 1976 și 1985.

Niciodată în istoria cinematografului național nu au existat nici atîția cineaști (numai regizorii sînt peste 75) și nici atîtea talente. Ne simțim autorizați să afirmăm că ne aflăm într-o perioadă de plină rodnicie în acest sens (să nu uităm generația '85!). Iată, într-o ordine deloc definitivă, doar provizoriu sistematizată, cum se înfățișează tabloul cineaștilor și al filmelor de valoare, unele chiar de „vîrf", din deceniul 1976—1985, după epuizarea căruia, se va vedea că ne aflăm în iminența, în pragul ecloziunii mult doritei „școli românești de cinema":

Opere de vîrf:

Dan Pița: *Filip cel bun* (1975) — *Tănase Scatiu* (1976) — *Concurs* (1982) — *Pas în doi* (1985)
Mircea Daneliuc: *Proba de microfon* (1980) — *Croaziera* (1981) — *Glissando* (1984)
Mircea Veroiu: *Dincolo de pod* (1976) — *Să mori rănit din dragoste de viață* (1984) — *Adela* (1985)
Alexandru Tatos: *Duios Anastasia trecea* (1979) — *Secvențe* (1982)
Constantin Vaeni: *Zidul* (1975) — *Imposibila iubire* (1984)
Andrei Blaier: *Ilustrate cu flori de cîmp* (1975) — *Prin cenușa imperiului* (1976)
Malvina Urșianu: *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* (1980)
Iulian Mihu: *Lumina palidă a durerii* (1979)
Dinu Tănase: *La capătul liniei* (1982)

Opere remarcabile (sau importante):

Mere roșii de Al. Tatos, *Iarba verde de acasă* de Stere Gulea; *Cursa* de Mircea Daneliuc; *E atît de aproape fericirea* de Andrei Cătălin Băleanu; *Septembrie* de Timotei Ursu; *Înainte de tăcere* de Alexa Visarion; *Clipa* de Gheorghe Vitanidis; *Un om în loden* de Nicolae Mărgineanu; *Speranța* de Șerban Creangă; *Mireasa din tren* de Lucian Bratu; *Mijlocaș la deschidere* de Dinu Tănase; *Vînătoarea de vulpi* de Mircea Daneliuc; *Probleme personale* de David Reu; *Semnul șarpelui* de Mircea Veroiu; *Angela merge mai departe* de Lucian Bratu; *Întoarcerea din iad* de Nicolae Mărgineanu; *Dreptate în lanțuri* de Dan Pița; *Moara lui Călifar* de Șerban Marinescu; *O lumină la etajul X* de Malvina Urșianu, lista e deschisă...

Așadar, aproape 40 de filme care depășesc media: lor li se adaugă, tocmai, peliculele medii (nu mediocre), evident mai numeroase. Împreună, ele formează o textură destul de bogată în semnificații și culori, în diversitate stilistică mereu în stare de coeziune, printr-o transparentă comunitate de idealuri și de aspirații, ca și de investigație critică. Demn de remarcat e faptul că dintre filmele amintite marea majoritate e alcătuită de conținuturi ale actualității (trei sferturi), fapt menit să

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

confirme teza — dacă nu i se recunoaște chiar un statut de postulat — potrivit căreia un cinematograf național, adică o școală națională, se definește precumpănitor prin intrarea în contact cu realitatea propriei epoci, cu trăsăturile ei caracteristice.

Ar fi desigur prezumțios să se susțină că operele deceniului de care ne ocupăm epuizează problematica timpului în care se înscriu; tot atît de dificil ar fi să se susțină că sînt abordate temele cele mai vii, mai sensibile, nevralgice, centrale. În schimb, nu se poate nega „deschiderea" cineaștilor tineri în direcția actualității, încercările lor de a-și însuși preocupările, frămîntările și aspirațiile momentului, cu un efort vădit, mai ales în ultimii ani, de a desprinde trăsături tot mai definitorii, de a sintetiza niveluri de cultură, ciocniri între aceste niveluri, optîndu-se firește în favoarea noului, împotriva mentalităților regresive, paseiste, închise progresului socio-cultural. Completînd tabloul acestui deceniu cu succesele celorlalte trei decenii, anterioare, de cinematograf românesc al „epocii noi", socialiste, vom constata fără îndoială că (aproape) toate premisele ecloziunii unei școli naționale sînt acoperite, într-un proces evolutiv dialectic, cu o fecundă rezolvare a raportului cantitate-calitate, înăuntrul căreia se face simțită și acea cotă „de fabrică", de atribuit colectivului, dincolo de contribuțiile individuale. E posibil să se deducă, presupunem, din aceste considerații că, în perspectivă, se cuvine întărită „centralitatea" temelor și a problematicii, cu neputință, însă, de exprimat în opere de valoare fără realizatori de valoare; aceasta înseamnă o radicală revizuire a politicii de cadre în domeniul programării filmelor, cu alte cuvinte, încredințării acestora celor mai competenți și capabili regizori (căci s-ar putea scrie și o istorie a titlurilor încredințate, rînd pe rînd, în mod inadecvat, unor cineaști ce și-au dovedit, prin repetate probe, fie nonaderența la temă — „ax etic al colaborării" în cinematograf —, fie insuficiența mijloacelor de care dispun). În consecință, cu prețul unor sacrificii și al unor operațiuni relativ dureroase, viitorul calității cinematografului românesc e strict condiționat de o riguroasă politică a valorilor regizorale. Se înțelege de la sine că nu toți cei peste 70 de regizori cu drept de activitate în domeniu vor avea spațiu de manifestare, nu doar într-un plan anual, ci într-unul de-a dreptul cincinal, de filme; se înțelege de la sine că trebuie acordată prioritate „vîrfurilor", pînă la a le asigura continuitatea de creație, de la un an la altul, și la un nivel imediat succesiv, acelor profesioniști care prin soliditatea construcțiilor lor filmice a sigură nu doar demnitatea propriilor lucrări, ci dispun de o zestre superioară care le permite să aspire către opera de artă, către opera de vîrf. Abia într-un al treilea eșalon va să intre masa cineaștilor capabili să ofere filme pe temeiul unui meșteșug bine însușit și cultivat.

Toate acestea constituie un aspect esențial al discuției. Legat de el, un alt aspect la fel de important: acela al politicii debuturilor, căreia îi rezervăm un paragraf aparte.

4

Deceniul 1976—1985 a înregistrat, în cîmpul debuturilor, trei „secțiuni" distincte, trei categorii diferite: 1) „recuperarea" unor „specialiști" care, mai tineri sau mai vîrstnici, din motive diverse, nu au debutat la momentul oportun, în rînd cu proprii colegi de promoție; 2) „ofensiva operatorilor" trecuți la regie; 3) debutul organic, în prelungirea studiilor de specialitate, ca o recunoaștere a unui statut profesionist. Ce-i drept, aceste categorii nu epuizează complet „cazuistica", fiindcă nu trebuie, de pildă, uitată împrejurarea unei treceri, aproape naturale, de la teatru la cinema, a regizorilor Alexandru Tatos, Alexa Visarion și Tudor Mărăscu: laolaltă, ei ar constitui o a patra categorie de promovări în deceniul în discuție, validate. Să ne apropiem, însă, de celelalte trei, mai consistente.

În condițiile unei relative abundențe de cadre regizorale formate specific, a apărut dintr-odată ideea acordării șansei debutului unui grup de rutinați regizori secunzi, cu diplomă de specialitate și cu îndelungate state de serviciu la Buftea: Radu Gurău, Geta Tarnavschi, Carol Corfanta, Nicolae Corjos, Lucian Mardare; cu o franjă provenită din TV — Cornel Todea și Constantin Dicu — și cu una, la fel de legitimă, a experienței documentariste la „Sahia": după Vaeni, Felicia Cernăianu, Pompiliu Gilmeanu, Tereza Barta, Adrian Istrătescu. Dintre aceștia, au „răzbit", adică au ajuns la al doilea, al treilea sau la al patrulea film, Nicolae Corjos și Cornel Todea. Dar, după opinia noastră, nici unul nu își merită promovarea, neîntrunind virtuți pentru adeverirea unui vechi deziderat al lui Emil Botta, formulat încă din 1930: „Inteligență proaspătă, salubră, substituită vechii, intinatei «specialități»". Căci rugina unei asemenea „intinate specialități", adică a

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rutinei în înțeles negativ, lovește producția acestor cadre ajunse — cine știe cum și de ce — la poziții privilegiate în ierarhia regiei noastre de film. În fața unui declanșat „anotimp al talentelor", în fața promoțiilor de regizori tineri de după 1980, adică din anii '80, adică în fața unor resurse de „inteligență proaspătă, salubră", — o asemenea politică a debuturilor, îndreptată spre „recuperări" tardive și inoportune, nedictate de nici o necesitate, e de abandonat cu totul, pentru a crea spațiu promoțional, repetăm, tinerilor regizori ai anilor '80.

A doua categorie e aceea a operatorilor. La mijlocul anilor '70, mai precis o dată cu anul 1975, se produce un lanț de „transferuri" din domeniul imaginii, al operatoriei, în acela al regiei. Fenomenul e universal (de un relief îndeosebi în cinematograful italian) și își găsește, în parte, justificarea într-o pasageră „criză" a regiei. Se părea că promoțiile de operatori ale I.A.T.C. sînt mai valide, mai „specific cinematografice", decît cele de regizori. Semnalul e dat de cadrul didactic George Cornea, care după o prolifică activitate de operator, debutează în 1975 ca regizor, cu *Patima*. Îl urmează, la distanță de un an, Dinu Tănase, cu *Trei zile și trei nopți*, apoi Mărgineanu, cu *Un om în loden*, Nicu Stan și Cornel Diaconu. Dintre aceștia, numai doi au de ce să rămînă în regie: Dinu Tănase și Nicolae Mărgineanu. Ceilalți, în schimb, fac film după film, tot atîtea „inutilități de aur" (sau de aramă aurită), demonstrînd că nu calitatea de operator e panaceu în cinematograf, ci numai și numai valoarea individuală efectivă se cuvine să-și asigure un loc sub soarele reflectoarelor de pe platou. Pe de altă parte, totuși, nu trebuie uitat că aproape toți acești oameni de cinema au „dezertat" din propria lor profesiune, văduvind imaginea de film de mari valori: Nicolae Mărgineanu, Dinu Tănase, George Cornea, Nicu Stan sînt tot atîtea personalități ale operatoriei naționale, căreia i-au adus contribuții cu totul remarcabile, uneori strălucite. Din păcate, noul statut de regizor i-a determinat pe aceștia să renunțe la activitatea de operatori, chiar și în cazul propriilor filme realizate ca regizori (ceea ce nu s-a întîmplat cu aceeași regularitate în alte cinematografii). Credem că e un lux pentru studiourile de la Buftea să se dispenseze nu de meseria, ci de arta acestor operatori de anvergură, a căror „deplasare" spre regie nu a dat acesteia strălucirea de care au lipsit imaginea. Se știe că nu e incompatibilă semnarea simultană a regiei și imaginii, astfel că măcar la filmele pe care le regizează s-ar cuveni să fie și operatori, cei mai buni dintre ei. Cei mai puțin valizi ca regizori, în ciuda numărului relativ ridicat de filme realizate, s-ar cuveni să se întoarcă la vechile, încercatele arme, pe care le-au mînuit de atîtea ori întru victorii artistice de prestigiu. Încă o dată, calitatea de operator nu conferă automat capacitatea „aristotelică" de a crea viață, de a transfigura artistic viața, de a construi opere de artă autentică. O asemenea capacitate se verifică de fiecare dată, cu fiecare film; or, dacă Tănase mai mult, Mărgineanu ceva mai puțin, — ceilalți aproape că nu și-au dovedit deloc o veritabilă energie creatoare (a „ridica în picioare", cum se spune, un scenariu rămîne încă departe de a fi, automat, un act de creație!).

În sfîrșit, cea de a treia categorie de debuturi, cea firească: după un stagiu ce poate să difere de la om la om, dar nu și să fie deferit altor instanțe decît cele artistice, diplomatul în regie al I.A.T.C. are dreptul la debut. Evident, la debutul în lung metraj. Am făcut însă precizarea, pentru că, în ultimii ani, a apărut o reglementare pe cît de vicleană, pe atît de inconcludentă: debutul prin scurt-metraje. Dar să-i luăm pe rînd pe debutanții „firești" ai deceniului: Timotei Ursu, cu *Septembrie*, în 1978; Nicolae Opriţescu, cu *Vis de ianuarie*, în 1979, împreună cu Dan Mironescu, cu *Jachetele galbene*; Elefterie Voiculescu, în 1980, cu *Fata morgana*; Ion Cărmăzan, cu *Ţapinarii* și Dan Marcoci cu *Mult mai de preț e iubirea* în 1982; Constantin Păun cu *Melodii la Costinești* în 1983; *De patru ori start*! (scurt-metraje: Diaconu, după debutul cu un lung metraj!; Marcoci, de asemenea!; de asemenea Păun!) în 1984; tot în 1984 debutează Șerban Marinescu cu amintitul *Moara lui Călifar*; în 1985: Tereza Barta *(Vară scurtă)* și Adrian Istrătescu *(Cantonul părăsit)*. Prin urmare, nu mult peste cifra 10: să recunoaștem, e puțin, mai ales că Ursu și Opriţescu, și chiar Istrătescu reprezintă „moștenirile" unor ani premergători lui 1980... Li se adaugă, cu oarecare promptitudine, Anghel Mora cu un film de montaj *(Recorduri, lauri, amintiri)*, sărind peste promoția lui Laurențiu Damian și Ovidiu Bose Paștina, promoție care, împreună cu aceea a lui Nicolae Caranfil și a lui Radu Caranfil, e invitată... să mai aștepte.

Există o mai veche propunere, care ar putea fi reînnoită, fără complicații: ocuparea numărului 2, dintre Casele de filme, printr-o entitate destinată exclusiv debutului în lungul metraj, sub denumirea de „Opera prima", mai generic, tocmai pentru a nu bara calea unor eventuali „outsideri", cum a fost Stere Gulea, filmolog, trecut la regie chiar după un stagiu pe lîngă Casele de filme.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Oricum, pentru înlesnirea debuturilor tinerilor, ale celor „firești", „organice", se cuvine să se aplice o politică mai puțin generoasă cu mediocritățile și submediocritățile care au supraviețuit în cinematografie: un refuz politicos, dar net, la timpul potrivit, ar fi scutit atît cinematograful național, cît și persoanele în cauză (capabile, de bună seamă, de alte munci oneste și salubre) de crearea unor situații penibile și, mai ales, dăunătoare. Criteriul de „premiu sindical", adică acela de a oferi tuturor regizorilor de lucru în domeniul lungului metraj de ficțiune, pe lîngă că e utopic, e un fals criteriu. Valorile au dreptul la prioritate. Aceasta nu înseamnă cîtuși de puțin să se renunțe la atenția privilegiată ce trebuie să se acorde „temelor" și „problemelor", conținuturilor. Dimpotrivă, am scris și altădată și nu ezităm să o repetăm: cele mai angajante și mai importante problematici politice trebuie atribuite celor mai talentați dintre realizatori. Nu Manole Marcus trebuia să facă *Puterea și Adevărul*, ci Lucian Pintilie, și, probabil, nu Gheorghe Vitanidis — *Clipa*, ci, bunăoară, Mircea Daneliuc! *Á bon entendeur, salut*! Și e bine să nu se uite că filmele deceniului al X-lea, 1990—2000, vor aparține generației 1970, dar mai cu seamă generației 1980! Viitorul regizor de filme politice, viitorul autor de comedii, viitorul poet liric al cinematografului românesc s-au născut mai demult, ei există, se mișcă printre noi, cine e atent la semnele ecranului tînăr (inclusiv ale celui studențesc), le poate ghici trăsăturile și chiar numele... O asemenea facultate face parte, ar trebui să facă parte, din arsenalul de virtuți ale producătorilor.

5

Analiza anilor cinematografici dintre 1975 și 1985 nu se epuizează în aceste notații. Totuși, considerăm că ne-am apropiat de cîteva noduri esențiale, am indicat cîte un „punctum dolens", asumîndu-ne și riscul unor sugestii. La toate cele arătate, am simțit nevoia să adăugăm o idee importantă, spre al cărei centru de greutate converg interesele realizatorilor, dar și ale producătorilor, ale criticilor, ale spectatorilor. E vorba de lupta pentru păstrarea elanurilor și impulsurilor inițiale, ale tinereții; e vorba de păstrarea tinereții însăși. Aproape toți poeții mari ai lumii s-au dovedit sensibili în fața acestei probleme, și dintre toți cu deosebire Tudor Arghezi, în mai multe „bilete de papagal" și în special într-unul din 1957: „Problema menținerii în stare vie consistă în păstrarea unui fragment de naivitate, care salvează de înțepenire. Cîțiva pomi din livadă, de o sută de ani, infirmi de ramurile groase, înfloresc încă în fiece primăvară, în vreme ce marele vertebrat se vestejește. Nu-ți pierde floarea! Copilul din tine nu trebuie să moară niciodată" [10]. Naivitate, floare, copilul din tine, pe de o parte; înțepenire, vestejire, moarte, pe de altă parte: tot atîția termeni care în eseistica modernă și în critica literară sau de artă sînt echivalați doar prin doi, utopie și realitate. Raportul dintre acestea și studiul raportului lor au fost ridicate la rang de metodă critică de către Silvio Guarnieri, autor al unor lucrări fundamentale ca *Intelectualul în partid* și *Condiția literaturii* (din care va apărea în curînd o selecție și în limba română) [11]. Silvio Guarnieri își trasează sieși drumul de urmat în critica și istoria literară, indicîndu-l totodată și pe acela al scriitorilor (deci al artiștilor în general), și pe acela al criticilor de artă și, în cazul cinematografului, al producătorilor: „...în orice scriitor, ca în orice om al timpului nostru, se dezvăluie la început, la prima lui ivire întru viață, la primul lui contact cu viața, un elan adeseori pasionat; o dragoste de lucruri, de ceea ce vede și descoperă, o dragoste încrezătoare în viață, înclinarea de a se bizui pe ea, de a se cufunda în ea, în deplin acord cu ea. După aceea, însă, se întîmplă că realitatea cu care este silit să se măsoare și să se ciocnească limitează de cele mai multe ori și chiar respinge sau deformează un atare elan, îl frînează; și nu rareori oamenii, scriitorii, cedează; trebuie să-și limiteze tot mai mult aspirațiile inițiale, așteptările; de asemenea, se închid tot mai mult în ei înșiși; ajung chiar să condamne acum și să socotească primele lor iluzii ca pe o eroare naivă, aducătoare de suferință. Cu toate acestea — dacă privim atent, dacă recuperăm cu dragoste atentă fiecare moment al operei lor, dacă ne pricepem să citim bine în textul discursului lor, dacă izbutim să scoatem în evidență partea din ei cea mai puțin evidentă, cea mai secretă, dar permanentă, precumpănitoare chiar — ne dăm seama că niciodată în ei nu are cîștig de cauză renunțarea definitivă, că niciodată ei nu cedează complet forței negative ce tinde să-i copleșească". Astfel, menirea criti-

[10] *L-am cunoscut pe Tudor Arghezi*, București, 1981, anexă la evocarea: Florian Potra, *Amintire (fără amănunte) a poetului*, „biletul de papagal" inedit *Burghezii, tabere și categorii* de Tudor Arghezi, p. 295.

[11] Sub tipar la Editura Univers.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cului, menirea spectatorului consistă și în „a sesiza și a pune în lumină această parte, de a recupera ceea ce reprezintă mesajul tainic al scriitorului : ultimul, cel care contează și dăinuie. În felul acesta, printr-o asemenea operație, printr-o asemenea punere în lumină, această tacită, dar atotputernică moștenire poate fi recuperată și în noi înșine, poate să devină și un patrimoniu al nostru ; în noi, ca și în oricine altcineva devenit cititor atent și afectuos ; ca o invitație la viață, la a rezista în fața realității, oricare ar fi ea, pentru a putea crede în viață, pentru a putea crede în noi înșine, într-un loc și într-o misiune a noastră în viață". Dacă substituim termenii de scriitor și de lectură cu cei de regizor, cineast, și spectacol filmic (lectură de spectacol) avem, prin analogie, o perfectă oglindă a procesului de involuție și totodată de tenace luptă împotriva lui, a „vestejirii", a „înțepenirii".

Aplicat la situația concretă a ultimului deceniu cinematografic, la noi, modulul acesta e deosebit de prețios ; el ne ajută să veghem împreună — producători, critici, public — la evitarea sclerozei ce îi pîndește, cu timpul care trece, pe realizatorii de cinema. Datoria noastră e de a sesiza — dincolo de dialogul generațiilor — simburele de prospețime în fiecare dintre cineaștii viabili, pentru a-l salva și a-i perpetua înriurirea. Îndeosebi, sîntem chemați să judecăm — pe baza acestui criteriu — ce anume e viu, și ce e mort în opera și în activitatea fiecărui cineast în parte, și, judecînd, să desprindem trăsăturile menite să fie cultivate și, dimpotrivă, trăsăturile ce merită să fie „aruncate peste bord". Este o întreprindere, credem, urgentă, pe care critica și istoriografia noastră cinematografică nu o va putea evita, înălțînd-o dimpotrivă la demnitatea de misiune, de sarcină patriotică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CERCETĂRI DE ISTORIA TEATRULUI

DOUĂ TEXTE INEDITE ALE *IROZILOR* LUI PICU PĂTRUȚ

de MIHAI MORARU

Manuscrisul miscelaneu nr. III din arhiva lui Onisifor Ghibu, pus nouă la dispoziție prin bunăvoința lui Octavian O. Ghibu, conține două texte inedite și necunoscute ale piesei de teatru popular intitulate, de obicei, *Irod* sau *Vicleim*. Intrînd relativ tîrziu în arhiva O. Ghibu, acest manuscris nu a stat pînă acum în atenția cercetătorilor. El nu este menționat în studiile mai vechi ale Elisabetei Nanu [1] și ale lui Nicolae Cartojan [2] consacrate pieselor de teatru și colindelor din manuscrisele lui Picu Pătruț (1818—1872). Mențiune despre acest manuscris se face doar în bibliografia scrierilor lui Picu Pătruț alcătuită de Octavian O. Ghibu [3], unde se află și descrierea cuprinsului miscelaneului. Datînd din anul 1841 (v. însemnările de la p. 18 — sfîrșitul primei versiuni a *Irozilor*, la 13 mai — și de la p. 26 — sfîrșitul celeilalte versiuni, la 17 noiembrie), el cuprinde două texte de *Irozi*, 25 de cîntări la nașterea Mîntuitorului și două gratulații.

Cele două texte de *Irozi* din acest manuscris nu prezintă, față de redacțiile publicate de Elisabeta Nanu, diferențe de conținut, dar oferă unele lecțiuni mai corecte, complinesc, în cazul versiunii mai ample (redacția a III-a din ediția E. Nanu), lacunele datorate lipsei unor file din manuscrisul folosit de editoare (ms. misc. I din arhiva O. Ghibu, scris în 1837—1838) și permit cîteva considerații asupra sensului modificărilor pe care Picu Pătruț le face în textele pieselor. Totodată, din analiza lor filologică se pot desprinde unele observații privitoare la raporturile dintre aceste versiuni și cele datorate lui Ioan Tomici și lui Anton Pann, frecvent invocate de cercetători în legătură cu variantele ulterioare din Transilvania și Țara Românească ale textelor de *Irozi*.

În primul rînd trebuie să remarcăm că în cele 5 redacții de *Irozi* din manuscrisele lui Picu Pătruț (trei redacții publicate de E. Nanu și două prezentate aici mai jos) și în redacția cuprinsă în tipăritura lui Ioan Tomici (1771—1839), *Scurte învățături pentru creșterea și buna purtare a tinerimei română, pecum și niște alese cîntări besericești și unele cuvioase și desfătătoare lumești*, Buda, Tipografia Universității, 1827, se păstrează de fapt doar două versiuni ale *Irozilor* : o versiune simplă, cuprinzînd numai disputa dintre regii-magi și Irod, aducerea darurilor de către regii-magi, prevenirea acestora de către Îngerul marelui sfat asupra intențiilor lui Irod și oația de *Irod*, și o versiune mai amplă, cuprinzînd venirea lui Iosif și a Mariei la Irod spre a cere sălaș, disputa dintre regii-magi și Irod, aducerea darurilor, tabloul trezirii ciobanilor și al aducerii darurilor acestora, prevenirea regilor-magi, apoi a lui Iosif și a Mariei, de către Îngerul marelui sfat asupra inten-

[1] Elisabeta Nanu, *Un manuscris cu Irozi al lui Picu Pătruț*, în *Anuarul Arhivei de Folklor*, VI, 1942, p. 301—328.

[2] N. Cartojan, *Colindele cu Steaua*, în *Artă și tehnică grafică*, VI, 1938 și extras, *Buletinul Imprimeriilor Statului*, VI, 1938.

[3] Octavian O. Ghibu, *Bibliografia operei lui Picu Pătruț din Săliștea Sibiului*, în *Biserica ortodoxă română*, XCIV, 1976, nr. 3—4, p. 414—428.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 33, P. 58—67, BUCUREȘTI, 1986.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţiilor lui Irod, oraţia de *Irod*. Aceste două versiuni, bine individualizate fiecare, nu au între ele alte legături, chiar în scenele comune, decît cele impuse de subiect; altminteri ele trebuie privite ca două piese diferite, cu dezvoltare dramatică proprie şi, probabil, chiar cu surse diferite. Versiunea I (Disputa lui Irod cu cei trei crai) este reprezentată în manuscrisele lui Picu Pătruţ de primele două redacţii din ms. misc. I din 1837—1838 publicate de E. Nanu şi de cel de al doilea text din ms. misc. III din 1841. O comparaţie a desfăşurării dramatice din aceste trei texte cu cea din tipăritura lui Ioan Tomici din 1827 arată clar că este vorba de aceeaşi versiune în cadrul căreia textul cel mai vechi (1827) este în proză, iar următoarele trei (1837, 1838, 1841) sînt în versuri. Cealaltă versiune (II), mai amplă, este reprezentată de cel de-al treilea text de *Irozi* din ms. misc. I (1838) şi de primul dintre textele din ms. misc. III (1841). Asupra niciuneia dintre aceste două versiuni nu poate fi presupusă o influenţă a versiunii lui Anton Pann, căci, chiar dacă am admite existenţa unei ediţii din 1822 a *Cîntecelor de stea* ale lui Anton Pann, tot nu ar fi de conceput ca un prezumptiv text de *Irozi* în această şi mai prezumptivă ediţie să nu fi fost reprodus şi în ediţia din 1830, ci de abia în cele din 1846 şi 1848, într-un foarte scurt fragment fără unitate dramatică.

Modul de elaborare a textului dramatic poate fi urmărit cu uşurinţă în cele patru redacţii ale *Disputei* ... (versiunea I): într-o primă fază de după versificarea textului în proză mai apar încă variante ale replicilor versificate şi se încearcă identificarea citatelor biblice care sprijină textul, apoi, într-o a doua fază, atenţia se îndreaptă mai ales asupra indicaţiilor „de regie". Mai delicată este problema urmăririi *registrului* în care trebuia să se desfăşoare spectacolul *Irozilor*. Aceasta deoarece indiciile formale care se pot desprinde din studiul evoluţiei variantelor sînt sărace, iar comparaţiile cu eventualele modele ale piesei nu pot fi făcute cu texte despre care să existe certitudinea unei relaţii de filiaţie. Diferenţa dintre registrul grav şi cel comic sau parodic, foarte bine marcată în teatrul de la sfîrşitul evului mediu şi în spectacolele alumnale de mai tîrziu, există şi în cazul pieselor din manuscrisele lui Picu Pătruţ. Oraţia finală, de pildă, aparţine cu evidenţă registrului comic, dar scena trezirii păstorilor, scenă care avea caracter de intermediu comic în misterele Nativităţii şi, mai ales, în teatrul alumnal, pare să prezinte aici tendinţa unei deplasări spre registrul grav.

O atare tendinţă corespunde în general cu ţinuta „călugărului mirean" Picu Procopie Pătruţ, aşa cum o schiţează Onisifor Ghibu [4]. Există, în formarea acestei atitudini, şi o influenţă a curentului luminist care vedea în unele manifestări folclorice simple superstiţii a căror „surpare" era misiunea învăţaţilor laici ca şi a clericilor [5]. Influenţa luministă se simte şi în lexicul pieselor. Ţinînd seamă de faptul că lecturile principale ale lui Picu Pătruţ erau scrierile existente în literatura română din jurul lui 1700, lexicul *Irozilor* conţine un număr de elemente regionale mai mare decît cel pe care l-ar fi presupus cercul lecturilor sale. Forma în care apar unele cultisme precum *azidenţie* (găzduire; neatestat în alte texte; probabil din lat. *assidere*: a se opri, a sta pe loc), *păradie* (germ. *die Parade*: paradă), *armadie* (cf. sîrbescul *armada* şi maghiarul *armáda*), *desputuluire*, *a desputului* (maghiarul *disputálni*: a se confrunta, a se disputa), *gratulaţie* (germ. *die Gratulation*: felicitare) indică, pe de o parte, că avem de a face cu elemente de origine cultă existente în special în Transilvania şi Banat, dar, pe de altă parte, şi că aceste elemente erau de acum naturalizate, unele devenind chiar populare (cazul lui *armadie*, care, de altfel, fonetic, nu se explică satisfăcător prin etimoanele propuse de Dicţionarul Academiei, *sub voce*). Pentru doi termeni literari, atestări cu o jumătate de veac mai vechi decît cele din manuscrisele lui Picu Pătruţ (*gratulaţie*, 1772 şi *despotaţie*, ms. BAR 2507 din 1797) arată că aceşti termeni de origine cultă desemnau două specii literare cunoscute şi cultivate încă din faza de început a mişcării luministe. Deşi, prin originea lor, atît gratulaţia, cît şi disputa dramatică se leagă de manifestările spectaculare alumnale, în piesele lui Picu Pătruţ nu întîlnim opoziţia dialogică dintre elementul cult şi cel popular, specifică teatrului de colegiu. Am citat mai sus atenuarea elementului comic din scena trezirii păstorilor. Fenomenul poate fi observat şi la nivel lexical. Se ştie că, odată cu impunerea limbilor vulgare în teatrul religios, opoziţia dialogică dintre limba sacră şi cea vulgară ca sursă de comic se menţine totuşi în astfel de piese ca opoziţie între

[4] Onisifor Ghibu, *Un reprezentant rustic al spiritualităţii româneşti de la mijlocul secolului al XIX-lea: Picu Pătruţ din Săliştc*, în *Artă şi tehnică grafică*, XI, 1940.

[5] Iată, de exemplu, cum apare în *Scurtele învăţături*... ale lui Ioan Tomici recomandarea unei ţinute cucernice în timpul cîntării bisericeşti: „Cîntaţi umilit şi vă feriţi de strîmbări şi schimosiri urîte cînd cîntaţi, căci unii se îndătinează de la tinereţă a face urîte schime, spre ecsemplu: Leagănă din cap, dau cu piciorul în pămînt, bat cu degetele pre carte ca în flueră şi alte urîte figuri fac, care pricinuesc ris şi scandelă în besearică, iară nu evlavie şi cucernicie" (p. 47).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

norma literară națională și formele dialectale. Scena trezirii păstorilor este și în acest caz cea care se caracterizează printr-un număr sporit de elemente dialectale [6]; ori, în *Irozii* lui Picu Pătruț (versiunea dezvoltată), cu excepția unor termeni de recuzită ca *tuhorci* (cojoace ciobănești) sau *bîte*, nu întîlnim un număr mai mare de elemente regionale în această scenă. Dimpotrivă, regionalisme precum *batîr* (cu toate că, chiar dacă), *inaș* (slujitor, copil), *minteni* (numaidecît, îndată), *a se născocorî* (a se îngîmfa, a se răsti la cineva), *hunsfut* (ticălos, om fără căpătîi), *a țipoti* (a țîșni, a curge puternic) apar diseminate în tot cuprinsul textului, ba chiar, cu precădere, în disputa lui Irod cu craii, dispută care, în loc de erudite citate proroceşti, conține un schimb de invective cu destulă culoare regională: ... *Di ce te născocorăşti* .../ .../ ... *Ha, craiu hunsfut ce eşti* ... etc. Repartizarea uniformă a elementelor regionale din text denotă că distincția cult-popular tindea să dispară în procesul naționalizării piesei, dar și că poetica speciei admitea prezența regionalismelor cu valoare expresivă (v. în acest sens, numărul mare de elemente idiomatice din *Occisio Gregorii* ...). Desigur pentru unii termeni poate fi invocată și tradiția limbii literare din Transilvania, căci, de pildă, *inaș* apare destul de des în texte literare transilvănene sau de proveniență transilvăneană încă din sec. al XVI-lea și al XVII-lea (v. *Prorocirea Sibilei* în *Codicele de la Cohalm* și în ms. *Paliei istorice)*, iar în teatrul popular transilvănean el desemnează o funcție, un rol bine determinat (v. *Jocul cu Constantinul* [7]); *a născocorî* fusese și el folosit, e drept parodic, de Budai Deleanu în numele cunoscutului Născocor din Cîrlibaba din poemul eroi-comic *Trei viteji*; pentru alți termeni, precum *hunsfut* (maghiarul *huncfut* germ. *Hundsfott*, cu sensul de *viclean*, *hîtru*, dar și de *ciof* adică *măscărici)* sau *a țipoti* (cu sensul de aici neatestat de dicționare; cf. însă în DLR *șipot* I, 1, 2, 4, precum și maghiarul *csapódni*: a lovi cu putere — despre apă, valuri, ploaie), explicația constă în multiplele interferențe, nu numai din viața cotidiană, dar și din manifestările de teatru popular românesc, maghiar și german din Transilvania.

Numărul termenilor învechiți este destul de mic: *list* (foaie, filă) era frecvent încă în manuscrisele românești pînă în sec. al XIX-lea, *apriat* (clar, lămurit) era de asemeni un termen folosit în epocă. O glosă necesită cuvîntul *voioși* din episodul tăierii pruncilor (versiunea mai scurtă): ... *cu deadinsul să-l tae!/ Au voioși, au și sîlnici*, unde sensul este: *de voie*, *de nevoie* (cf. *volnic*).

Forma și conținutul *Irozilor* lui Picu Pătruț din versiunile de mai jos reprezintă stadiul deplinei adecvări a vechiului text medieval la auditoriul pe care îl avea el în epocă în Mărginimea Sibiului.

VERSURI MUSICEȘTI

la Nașterea Domnului Nostru Is. Hs. din mai multe cărți adunate și de la mulți dascali. Și Întrebări cu răspunsuri, între Irod Împăratu Iudei cu maghii Împărații de la răsărit.

Irod să fie îmbrăcat ca un împărat cu porfiră și cu cunună, și cu sabie încins. Crai[ii] împărații de la răsărit așizderea îmbrăcați și încununați și cu sabie încinși, și cu tipsii frumoase în mini, în care să fie băgate darurile ce au dat lui Hs., adecă aur, tămîe și smirnă. Și în mînile dreapte — schiptruri. Inașu împăratului Irod, stînd lîngă împăratul, așizderea să fie frumos îmbrăcat. Și un copil mic frumos, îmbrăcat în chipul îngerilor cu veșmînt alb, și în cap cu cunună frumos strălucitoare și cu aripi frumoase, și în mîna dreaptă avînd ca un paloș, și în stînga clopoțel cu carele face seamne crailor. Apoi Iosif, logodnicul Marii[i], îmbrăcat ca un meșter de lemn, și cu vreo cîteva unealte în spate, adecă ferăstrău, bardă, tezlă și altele de aceastea. Maria fecioara să fie îmbrăcată frumos, ca o fecioară curată; și urmînd după Iosif. După aceaia, trei păstori, îmbrăcați cu tuhorcile, și cu căciuli păstorești în cap, și bîte păstorești a mînă. Și în mîna dreaptă ceva daruri, adecă unul — doi mei, altul — un berbeace, altul — un cașu frumos. Și făcîndu-să aceaste, așa să meargă să cînte ceale următoare, Întrebările și răspunsurile, după cum voiu arăta în jos.

Îngerul dintîiaș de dată el intră în casă la oameni. Și ceilalți stau afară puținel. Deci îngerul intrînd în casă zice către gazda căsii, aceaste cuvinte pentru primire grăind:

La crai de la răsărit
un lucru neauzit
astăzi li s-au întîmplat,

[6] Vezi personajul Ciobanului din versiunile moldovenești ale *Irozilor*, ca și replicile românești din texte maghiare de *Irozi*.

[7] Ion Mușlea, „*Cîntare și verș la Constantin*". *Sfîrșitul lui Brîncoveanu în repertoriul dramatic al minerilor români din nordul Transilvaniei*, în *Studii de istorie literară și folclor*, 1964, p. 25—26.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cît tare s-au spăimîntat,
căci că o stea luminoasă
astăzi-înaintea lor iasă,
după care, după-o leacă,
crăișorii-îndată pleacă,
socotindu-să -intră sine
cum lucru va fi mai bine
ca dînșii să poată-afla
pre Is., sfinţiia sa.
Care lucru dacă-l vreţi
și-înfocată inimă-aveţi,
frumos mă rog să să lasă
să între și ceilalţi în casă,
s-auziţi o faptă frumoasă
și versuri prea cuvioase.

Și dacă sfîrșește îngerul cuvintele aceaste și cei din casă le dă nădeajde de primire, îndată sună clopoţelu și intră în casă Irod, maghi, ciobani, inașu. Și Irod, șezînd pre scaun lîngă masă și inașu lîngă dînsul, iară Iosif stă afară la ușe și cu Maria și bat în ușe ca să deschiză. Iară Irod, dacă aude bătînd în ușe, zice către inașul său :

Mergi grabnică slugă
și vezi cini-n ă strigă
și-așa bărbătească
ușea-mi ciocănească.

Inașu, fiind mînat de Irod, vine la ușe și, deschizînd ușa, zice către Iosif :

Cine eşti, de unde eşti ?
De la craiul ce poftești ?

Iosif răspunde către inașul, zicînd :

Ne rugăm, cearem întrare,
ca să-aflăm la craiu cărare.

Inașu zice către Iosif :

Să ai puţinel răgaz
ca să fac de știre,
ca să nu-mi faci vrun necaz
cu a ta grăbire.

Inașu vine înaintea lui Irod și, închinîndu-să, zice către dînsul :

Prea înălţate
împărate !
Din Nazaret un drumar,
să veade a fi teslar,
vrea să ceară azidenţie
puţintică slobozenie.

Irod zice către Iosif și către Mariia :

Ah, vino, bun frate,
puţin te-ncălzeaște,
pune jos din spate
și te odihneaște.

Iosif și Maria vine înaintea lui Irod și, închinîndu-să, zice :

Ca unui craiu ne închinăm
umilit și ne rugăm,
ca să ne dai azi sălaș,
că nu aflăm în oraș.

Irod zice mînios către dînșii :

Ce-?! Eu să vă dau sălaș ?
Să-nghețaţi aci-n oraș,
eu știu că nu vă umbresc,
măcar pietrile de pleznesc,
la mine sălaș nu-ţ căpăta,
măcar pietrile de s-ar despica.
O, ce îndrăznire-orbească
și ce minte mojicească !
Tocmai la crăesc palat
să ceară mojicii pat !
Aceasta nu pociu face,
măcar știu că nu le place.
Mie de ei nimic nu-mi pasă,
de la mine iute să iasă !

Iosif zice către Irod, umilit :

O, împărate Iroade,
eu știu mai multe noroade,
dar piatră ca tine
nu ţ-aș putea spune.

Maria zice către Iosif, umilit :

O, Iosife, lasă
că știu eu o casă,
știu eu o poiată,
nu prea depărtată.
Acolo, lîngă oraș,
cam dau la străini sălaș.

Pînă aici au fost păradia acestora, acum dînșii să dau în laturi și încep Crai și Irod și Îngerul și Ciobanii. Craiul întîiu, Valtazar, zice către Melhior, adecă al doile craiu, zicînd.

Dar mai întîiu zice Îngerul, în mijloc, aceaste cuvinte, cîntîndu-le :

Întru cei de sus, mărire
și pre pămînt pace,
între oameni bună voire
astăzi să face.

Apoi încep Crai și Irod, desputuluindu-să.

I[întîiul] craiu, Valtazar, zice către Melhior, al 2[-lea] craiu :

Ce să fac, craiu prea înalte,
că nu știu în care parte ?
Că, cînd în oraș am ajuns,
steaoa noastră s-au ascuns.

Craiul al 2[-lea], Melhior, răspunde către el :

Oh, frate, nu te-ntrista,
că iar să va arăta.
Sau, așea de nu va fi,
almintrinea vom gîndi,
că vom mearge la norod
ș-om întreba de Irod.

Craiul al 3[-lea], Gașpar, zice către dînșii :

He, frate, rău tu gîndești,
ca de el să ispitești.
Nu știi că vrea rău
acela la Dumnezeu ?

Și acum îl arată cu mîna pre Irod.

Craiul al 2[-lea], Melhior, zice către Gașpar :

Ce cuvinte tu îmi spui ?
Ce vorbești, aceaia nu-i.

Craiul [al] 3[-lea], Gașpar, zice către Melhior :

Și, zău, da' doară nu crezi ?
Vină dar cu mine de vezi !

Craiul [al] 2[-lea], Melhior, zice răstit :

Mearge-oi, de va fi acasă,
că de el nimic nu-mi pasă.
Dar tu intră înainte
și întreabă : Ce, -mpărate,
unde, într-acest oraș,
au avut Is. lăcaș ?

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Craiul I, Valtazar, zice către dînșii :

Ba eu almintrinea gîndesc
ca mai bin'să nimeresc.

Craiul [al] III[-lea], Gaşpar, zice către Valtazar :

Nu te tot gîndi atîta,
vină numai ș-om întra.

Fig. 1. — „Steaua cea cu dumnezeiască meargere văzîndu-o înțelepții mers-au pre urma luminii ei". Miniatură reprezentîndu-i pe cei trei crai filozofi sau magi în manuscrisul lui Picu Pătruț *Stihos adecă Viers*. Reprodus după N. Cartojan, *Colindele cu Steaua*.

Acuma vin toți filosofi[i] înaintea împăratului Irod și, închinîndu-să, zice Valtazar, craiul cel dintîiu :

Împărate preainalte,
viu la a tale polate
și la a ta măestrie
pentru mare bucurie.

Irod zice mînios către dînsul :

Ce bucurie așea mare
ai tu de-ați face întrebare ?
Spune numai după olaltă,
n-aștepta vorbă rugată !

Craiul [al] III[-lea], Gaşpar, zice către Irod :

Azi noapte-un vis minunat
pre noi ne-au încredințat
precum că un fiu din ceriu prea iubit
aici s-au sălășluit.

Irod zice cătrănit către craiul Gaşpar :

Ce vorbești, doară ești beat,
așea către un împărat ?
Ce față dumnezeiască
poate aicea să să nască ?
Nu știu, nu s-au auzit,
n-au fost, nu s-au pomenit,
craiu să să nască
din viță cerească.
Ce tu spui,
aceaia nu-i.

Craiul [al] II[-lea], Melhior, răspunde blînd :

Mă rog să ai puțintel har,
că te mînii în zadar,
că aici, într-acest ținut,
Domnul ceresc s-au născut.

Irod zice către craiul [al] II[-lea], Melhior, turburat :

O, craiu fără de minte,
du-te acuma dinainte,
că, de iau sabiia în mînă,
în loc te fac tot țărînă.

Acuma crai[ii] să dau mai îndărăpt dinaintea lui Irod și craiul al III[-lea], Gaşpar, zice către Melhior :

Oh, mă, nu ț-am spus
ce-om avea pentru Isus
cu acest om prea viclean,
lui Hs. mare dujman ?

Craiul [al] II[-lea], Melhior, răspunde :

Oh, mă, da' tu te temi de el,
de un om prost și mișel ?
Lasă-mă eu să-i vorbesc,
eu să-i spuiu, să-i povestesc,
că tu ai inimă slabă,
ești fricos ca și o babă,
că eu pentru-un craiu ceresc
și viața mi-o jertfesc.

Craiul [al] II[-lea], Melhior, mearge înaintea lui Irod și, închinîndu-să, zice :

O, Iroade luminat,
te cinstesc ca pr-un împărat,
dar și tu cinște să-mi dai
mie ca și la un crai
și ce întreb de la tine
să-mi spui apriat și bine.

Irod zice către Melhior, turburat :

Cu care cuvînt grăești
pre min'tare mă rănești.
Tu ce ai îm spune iute

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și dinaintea mea du-te!
Spune ce vreai să cei
și dinaintea mea pei!

Acum Melhior fuge și vine craiul [al] III[-lea], Gașpar, și zice:

Batîr de n-au fost, iaste,
îți vestesc această veaste.

Irod zice mînios către Gașpar:

Nu m-atîta necăjiți,
ci pre la mine veniți
și de-ț afla undeva,
pre Is. sfințiia sa,
să-îmi dați și mii de veaste
cum pentru el lucru iaste,
ca și eu lui să mă-nchin
și-înaintea lui să vin.

Acuma Gașpar fuge și vine craiul I, Valtazar, și zice:

O, Iroade, viclean tare,
zici că i da închinare,
dar, dacă așea voești,
di ce te născocorăști?
Di ce te-arăți mînios,
cînd te întrebăm de Hs.?

Irod zice cu mărime către Melhior:

M-arăt, c-așa să cuvine
celui ce-armadie ține,
ține și ocîrmuește,
aspru a vorbi să silește,
ca fieșcare să știe
că sînt crai la-mpărăție.

Craiul I, Valtazar, vine la Gașpar și zice:

Auzi cum Irod vorbește,
acuma te vicleneaște.
Mergi, vorbește cu asprime,
vitejește cu iuțime,
dar pentru ce îndrăznește
de pre Hs. cleveteaște?

Craiul [al] III[-lea], Gașpar, vine la Irod și zice:

O, Iroade, ce gîndești
spre ceale dumnezeești,
te știu eu destul de bine,
că tu ești la mață ciine!

Irod zice către Gașpar, mînios și turburat:

Vai, lună, steale și soare,
fiți mie ajutătoare!
Uită-te, soare, și vezi
pă[nă?] capul i-l rătez!
Te rog, sabie, o leacă
să ieși puținel din teacă,
ca pentru această price
să taiu-acestui cerbice!

Și acum face Irod cu sabia spre dînsul ca cînd l-ar tăia.

Craiul I, Valtazar, întreabă pre Gașpar, zicînd:

Ce-au zis, mă, dacă i-ai spus
lui Irod despre Is.?

Craiul [al] III[-lea], Gașpar, răspunde zicînd:

Mă, eu am înlemnit,
ce acela au grăit,
că au vrut să-mi taie
fără milă capul să mi-l iaie.

Craiul I, Valtazar, zice:

Să meargem la acea fiară
cu mai mare îndrăzneală!

Craiul I, Valtazar, vine la Irod și zice:

Ce, Iroade împărate,
iar te lauzi că ni-[i] bate?

Irod, mînios foarte, zice către Valtazar:

Te ferească Dumnezeu,
să nu iau sabia eu!
Îndată sîngele-ț vărs.
Di ce cu-acela n-ai mers,
di ce nu te-ai dus din lume,
să nu-ț mai auz de nume?

Acum arată Irod pre Gașpar, zicînd di ce n-au mers cu dînsul. Craiul I, Valtazar, răspunde către Irod, zicînd:

He, că-n mînă ne-ai venit,
te-om juca cum n-ai gîndit!
Ce tu pre Is. huleşti,
ce tu pre el cleveteşti?
Să știi tu aceaia bine
c-acela-i domn preste tine.

Irod zice mînios și cătrănit către Valtazar:

Da'-n cine te sprijinești,
ha, craiu hunsfut ce tu ești?
Sabia din teacă-oi scoate
și-ndată-ț voi plăti toate.
Ț-oi cionta eu al tău graiu,
amăritule! O, vai,
că slugile nu-m mai vin,
ca să-m stîmpăr al meu chin!
Ho, ho, știu eu bine ce-oi lucra,
cît norii vor lăcrăma!
Porunci-voi la ostași
pre moarte să facă pași.
Vino, vino, óste tare,
să-ț dau o poruncă mare,
odată multe, o grămadă,
la mine de sabii, adă,
ca să fac o vitejie,
să tai prunci preste o mie,
ca și Is. să să taie
întru acea rea bătaie.

Craiul I, Valtazar, zice către dînsul:

Ho, ho, că nu mearge așa,
după socoteala ta!
Ce vreai tu, tirane ciine,
calicule, vai de tine?
Pre Is. vreai să-l omori?
Mai bine tu acum să mori.
Creapă nori și țipoteaște,
ceriule, iute-l trăznească!
Că-a acestui armadie
iase astăzi la păradie,
la păradie cumplit
varsă sînge negătit,
foc și piatră pucioasă
din ceriu preste a tale oasă!

Craiul al II[-lea], Melhior, cheamă pre Valtazar zicînd:

Vino dar, iubite frate,
ca să meargem prin cetate,
să-i întrebăm de Is.
și să-i dăm darul ce-am adus,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ca nu în zadar să fie
a noastră călătorie.

Craiul I, Valtazar, zice către Miehior [sic]:

Ba eu altă am auzit,
cînd de-acolo am pornit,
că-ntr-o peșteră de jos
s-au născut Is. Hs.

Acum vin toți crai[i] înaintea peșterii unde iaste icoana nașterii lui Hs. și, închinîndu-să, cîntă versul acesta:

Veniți toți să ne-nchinăm
și cu glasuri să strigăm
lui Hs. daruri să-i dăm. *(de două ori)*

Acuma pun darurile înaintea icoanei lui Hs. și craiul I, Valtazar, cîntă:

Eu mă numesc Valtazar
și tămîie îi aduc dar. *(de două ori)*

Craiul al II-lea, Melhior, cîntă:

Eu Melhior mă numesc,
cu aur îl dăruiesc. *(de două ori)*

Craiul al III-lea, Gaspar, cîntă:

Numele mieu e Gaspar
și smirnă îi aduc dar. *(de două ori)*

Apoi crai[ii] îngenunche înaintea icoanei Nașterii lui Hs. și cîntă:

O, Doamne, împărate sfinte,
primească ș-a noastră cinste!
Ne rugăm ca să primești
de la noi daruri lumești. *(de două ori)*

Pînă să desputuluesc crai[ii] cu Irod, ciobani[i] să stea culcați la ușe, apoi, dacă isprăvesc crai[ii], să duce îngerul la ciobani și cîntă:

Sculați, frați, nu mai durmiți,
ci de grabă să porniți
la orașul jidovesc
ce Vithleem îl numesc. *(de două ori)*
Iată s-au născut Mesia,
precum scrie prorocia.
Și zace pre fîn uscat,
de vite încunjurat. *(de două ori)*

Apoi îngerul să duce de la ciobani, iară unul dintră ciobani să scoală și, frecîndu-să pre la ochi, zice:

Nu știu ce-am visat,
că eu m-am spăriat,
c-au venit îngerul și m-au deșteptat.
Da' decît i-oi mai pomeni,
mai bine m-oi întoarce și m-oi hodini.

Apoi ciobani[i] să mai culcă iară și pe de ceaialaltă parte, dară pînă mai dorm ciobani[i] o țeră, crai[ii] cîntă „O, ce veste minunată" (list). Și dacă isprăvesc crai[ii] cîntarea, îngerul să duce iară la ciobani și cîntă:

Iani sculați, ciobani bărbați,
și iute vă deșteptați,
ca pre Hs. să-l aflați! *(de 2 ori)*

Acuma să scoală iară ciobanul cel dintîiu și mișcă cu bîta pre ceialalți, zicînd:

Sculați-vă, iubiți frați,
și iute vă deșteptați,
să meargem în Vithleem
și pre Hs. să-l vedem!

Acuma să scoală cu toți ciobani[ii] și să freacă pre la ochi și vin înaintea icoanei Nașterii lui Hs. și, îngenunchînd, cîntă ciobanul cel dintîiu:

Eu am doaozăci de oi
și i-oi duce lui doi miei. *(de 2 ori)*

Ciobanul al doile cîntă:

Și eu încă am vreo zeace
și-i voi duce un berbeace. *(de 2 ori)*

Ciobanul al triile cîntă:

Și eu am din zeace-n jos
și i-oi da un caș frumos. *(de 2 ori)*

Apoi, fiind toți în genunche, cîntă:

O, Doamne, -mpărate sfinte,
primească ș-a noastră cinste!
Ne rugăm ca să primești
de la noi daruri lumești. *(de 2 ori)*
Primească și de la noi,
că sîntem păstori de oi
și așa ni scrie în leage,
ca să dăm una din zeace. *(de 2 ori)*
Și așa ni-[i] rînduiala,
ca să plătim zeciuiala.
Și de-acum pînă-n vecie
mila ta spre noi să fie. *(de 2 ori)*

Apoi îngerul mearge înaintea crailor și zice către dînși[i]:

Eu, îngerul marelui sfat,
aici la voi sînt mînat,
ca prin vis să vă vorbesc,
adever să vă grăiesc:
La Irod nu vă-nturnați,
acea cale să lăsați,
altă cale căutați
pre care să-nturnați,
căci că Irod împărat,
pri prea vicleanul său sfat,
nu vrea ca să i să-nchine,
ci vrea să[-l] pearză mai bine.

Și plecîndu-să către dînși[i] să dă în laturi.

Acum cîntă crai[ii] mintenaș:

O, împăratul ceriurilor,
spre izbăvirea oamenilor,
din Maria s-au născut *(de 2 ori)*
Domnul cel făr-de-nceput
ca un om au luoat trup.
Ca pre toți să ne izbăvească
din robia strămoșească.
Din nălțimea ceriului, *(de 2 ori)*
Is., fiul Domnului,
izbăvitoriu omului.

După ce cîntă crai[ii] aceasta, mearge îngerul la Iosif și Maria și zice:

Eu, îngerul Domnului,
am venit cu zisa lui,
prin vis ție să-ți vestesc,
adevărul să-ți grăiesc:
Scoate și ia îndată
pruncul și maica curată,
pre noapte de grab să mergi,
în Eghipet să alergi.
Ș-acolo vei lăcui
pînă iară-ț voi grăi,
căci că Irod cel cumplit,
sfat viclean au sfătuit,
ca să facă cercetare

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu tirănie prea mare
și să pearză pre Is.,
Dumnezeul cel de sus.

Iosif și Maria răspunde Îngerului:
Bucuros vom împlini
ce Dumnezeu porunci.

Acum, unindu-să cu toți, cîntă:

1 Cel din veaci făgăduit,
Mesia adeverit,
în trup au venit *(de 2 ori)*

2 Ca pre toți să izbăvească
din robia strămoșască,
O, milă cerească! *(de 2 ori)*

3 Poftim ca s-aveți folos
de Nașterea lui Hs.,
O, ce dar frumos! *(de 2 ori)*

4 Și, de-acum pînă-n vecie,
mila lui Hs. să fie!
Amin, slavă ție! *(de 2 ori)*

Și, gătînd, meargem frumos.

Sfîrșit.

Săliște, 13 maiu, 1841. Crîznic Picu Pătruț

Fig. 2. — „Mărturisitori purtători de Dumnezeu fiind filosofii, s-au intors in Vavilon". Miniatură reprezentîndu-i pe cei trei crai filozofi sau magi în manuscrisul lui Picu Pătruț *Stihos adecă Viers*. Reprodus după N. Cartojan, *Colindele cu Steaua*.

A II-A DESPUTULUIRE CU IROD ȘI CU CRAI[II]. FILOSOFUL. ÎNGERUL

Izvodirea unuia din dascalii cei iubitori de ver[suri?]

Îngerul dintîiu intră în casă și zice:
Pentru aceaia am venit
și cu crai[ii]-am călătorit,
ca să vă spuiu dumneavoastră:
Suferi-veți ceata noastră?

Și, dacă îi lasă, minteani sună clopoțelul și vin toți în casă și încep a cînta un verș. Și după aceaia Irod, stînd mai nai[n]te, zice cu mărime:
Fiilor, de unde veniți
și unde călătoriți?
Pre cine căutați
și de cine întrebați?

Craiul cel de-a stînga, Gașpar, răspunde lui Irod cu închinăciune:
Prea înălțate
împărate,
noi aicea am venit
tocma de la răsărit,
am venit să căutăm
și bine să cercetăm,
am venit de-am intrebat
de tînărul impărat,
ca lui să ne inchinăm,
frumoasă daruri să-i dăm.

Irod, mînios și turburat, zice:
Mirare! Ce-ai grăit, ce-ai cuvîntat
și despre ce impărat?
Ce-mpărat poate să fie
să-mi ia a mea-mpărăție?
Aceaia nu poate să fie,
fără numai viclenie,
că eu sînt împărat [mare],
pre cît cuprins lumea are
să înfricoșează tare,
tremură de groază mare.

Craiul cel de-a dreapta, Valtazar, răspunde:
Împărate, să trăești,
sănătos să-mpărățești,
că noi știm adevărat
că și tu ești impărat,
însă, ca să știi mai bine,

5—c. 2350

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

noi nu întrebăm de tine,
ci meargem întrebînd
de cel născut de curînd,
de Împăratul Împăraţilor
şi de Domnul Domnilor,
pre care şteaoa l-au vestit,
prorocii l-au prorocit:
„Din Israil s-a scula
un om şi va zdrumica,
făcînd pulbere şi prav
pre toţi domnii lui Moav!"
Această stea fericită,
prea frumoasă şi vestită,
o-am văzut la răsărit
şi după ea am venit;
cu noi, pre folos,
că ar fi a lui Hs.,
pînă-aicea ne-au adus,
iară-aicea s-au ascuns.

Irod zice cu mărime:
Oi vedea eu ce voi face,
string arhierei — şi pace.
Şi pre toţi voi întreba:
Ştiu de aceasta sau ba?

Şi, întorcîndu-să către Filosof, zice:
Ştii tu undeva să fie
de aceasta prorocíe?

Filosoful răspunde lui Irod:
Ba mie îmi vine-aminte
despre oarece cuvinte.
Eu ştiu şi foaia şi locul,
că zice Valaam prorocul
cum că o stea să va ivi,
din Iacov va răsări,
şi un om să va scula,
din Israil să va-arăta.
Prorocul Miheia încă
aşa scrie şi cuvîntă:
„Şi tu, Vithleeme, pămîntul Iudeii,
întră domnii Iudei mai mic nu vei fi
că din tine va eşi om de căpetenie,
care povăţuitor lui Israil să fie!"

Irod zice către maghi:
Văzu că sînteţi crai vestiţi,
cum pre nume vă numiţi?

Craiul cel de-a stînga, Gaşpar, răspunde:
De vreai, Iroade, să ştii,
noi sîntem crai[ii] cei trei.
Eu sînt astronom Gaşpar,
Melhior şi Valtazar,
ce ducem lui Hs. dar,
aşteptînd să luom har.

Craiul cel din mijloc, Melhior, zice mintenaş:
O, Iroade împărate,
să trăeşti cu sănătate!
Noi aicea zăbovim,
a mearge calea nu ştim.
Noi umilit ne plecăm
şi cucearnic ne rugăm
ca prin doi-trei logofeţi
calea să [illegible]

Irod răspunde către dînşii:
Eu calea v-aş arăta,
dar nu ştiu de aceasta.
Mergeţi voi şi întrebaţi,
cu deadinsul cercetaţi
şi dacă veţi găsi bine
să veniţi şi pe la mine,
că, din voia cugetului,
vreau să mă-nchin şi eu lui.

Craiul cel de-a dreapta, Valtazar, răspunde:
Noi, de nu ne vom uita,
vom veni, poţi aştepta.

Purtătoriul de stea zice:
Iată, -aţi dobîndit folos,
aici s-au născut Hristos.

Acum merg crai[i] şi să închină cîntînd:
Veniţi toţi să ne-nchinăm
şi cu glasuri să strigăm,
lui Hs. daruri să-i dăm!

Craiul cel din mijloc, Melhior, cîntă:
Eu Melhior mă numesc,
cu aur îl dăruesc. *(de 2 ori)*

Craiul cel de-a stînga, Gaşpar, cîntă:
Numele mieu e Gaşpar,
zmirnă îi aduc eu dar. *(de 2 ori)*

Craiul cel de-a dreapta, Valtazar, cîntă:
Eu mă numesc Valtazar,
tămîie îi aduc dar. *(de 2 ori)*

Apoi crai[ii] cîntă cu toţii:
O, Doamne, -mpărate sfinte,
primeşte ş-a noastră cinste!
Ne rugăm ca să primeşti
de la noi daruri lumeşti. *(de 2 ori)*

Îngerul stă înaintea crailor şi zice:
Eu, Îngerul marelui sfat,
aici la voi sînt mînat,
ca prin vis să vă vorbesc,
adevăr să vă grăesc:
La Irod nu vă-nturnaţi,
acea cale să lăsaţi,
altă cale să căutaţi
pre care să vă-nturnaţi!
Căci că Irod împărat,
prin prea vicleanul său sfat,
nu vrea ca să i se-nchine,
ci vrea să[-i] pearză mai bine.

Irod zice către maghi:
Crez că joc de mine-ş bat,
pre la mine nu s-abat.

Filosoful răspunde:
Mirare de aceasta
ce vom face, că-i aşa!

Irod sună sabia şi zice răstit:
Tăiare, tăiare,
groaznică tăiare!

Filosoful răspunde:
Îi numai păreare,
nu face tăiare.

Irod zice cu mînie:
Tăiare eu ţie poruncesc,
la tot ţinutul vestesc,
nici o glumă nu le pac,
ci cu deadinsul să-l tae!
Au voioşi, au şi sîlnici

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prunci de doi ani şi mai mici,
lăsînd şi jalea şi mila,
doar voi tăia şi pre cela.
Filosoful răspunde :
Pre mine mă vei asculta :
Lasă, nu face aşa !
Irod zice mînios :
Eu vreau aşa, nu altu !
Poruncă-am dat, ce ai tu ?
Apoi cîntă toţi „O, ce veaşte minunată !", list,
apoi să zice „Oraţiia de Irod".
Dă-te, frate-n laturi,
că şi eu ştiu nişte sfaturi,
care-s mai folositoare
şi de mulţi lăudătoare.
Că eu Irod mă numesc,
eu şi gălbiori primesc.
Cu sfaturi de-a dumneavoastră,
nu să umple punga noastră,
ci cu sfaturi de-ale meale,
că umpli punga cu eale.
Iar bunul gazdă de loc,
Dumnezeu să-i dea noroc,
ne dă 2—3 sfănţihei
să umplem punga cu ei
şi vrun colac sau cîrnaţu,
că ţine pre drum de saţu,
măcar şi unt sau şi brînză,
că ţine bine la rînză.
Însă noi îi vom mulţămi,
tot binele-i vom pohti.
Dumnezeu să vă cinstească
şi să vă blagoslovească,
întru mulţi ani fericiţi,
ca ce-aveţi să stăpîniţi !

Sfîrşit

Sălişte, 17 noemvrie [1]841. Prin Picu Pătruţ, crîznic, Sălişte.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CERCETĂRI ASUPRA COMEDIEI ANONIME „SERDARUL DE ORHEI"

de ANDREI PIPPIDI

Istoricii primei literaturi dramatice românești au făcut critică literară și critică de text înainte de a se preocupa să stabilească raportul dintre acțiunea acestor piese de teatru și realitatea care le-a inspirat. Un asemenea studiu ar fi fost îndreptățit prin altceva decît curiozitatea indiscretă care-i ispitește, timp de o generație sau două, pe cititorii unei opere „cu cheie" (de pildă, un roman de C. Stere sau de G. Călinescu) căci, spre deosebire de exemplele citate, satirele dramatizate de la sfîrșitul epocii fanariote nu ascundeau cîtuși de puțin identitatea personajelor lor. După cum s-a observat, „faptul că o parte din personajele piesei poartă numele unor cunoscute familii românești poate oferi perspectiva unor identificări și, eventual, reconstituirea unor întîmplări reale" [1]. Este ceea ce ne propunem în cazul *Serdarului de Orhei*, în scopul de a recunoaște pe această cale și data la care a fost scrisă piesa și autorul ei probabil.

În măsura în care există o acțiune a piesei, ea este ușor de rezumat. Pe la începutul secolului al XIX-lea, cineva dobîndește prin relații de familie o funcție mai presus de meritele sale. Numirea ca administrator al unuia dintre ținuturile vechii Moldove este pentru el o neașteptată promovare socială și un prilej de a se îmbogăți rapid. Lăcomia și vanitatea ridicolă a personajului sînt date în vileag de solilocviile sale și confirmate de comentariile altor două personaje : o soție dezgustată și un „factotum" viclean.

Dintre cele trei copii existente ale textului, aceea descoperită de V. Alecsandri „în fundul unui sipet" a rămas pînă de curînd singura publicată [2]. „Acest fragment de comedie în versuri" înfățișa „cîteva caractere de sub regimul fanariot" a căror asemănare cu tipuri din teatrul lui Alecsandri însuși n-a putut scăpa nimănui. Un ispravnic rizibil apare în exact aceeași situație și în comedia *Iorgu de la Sadagura*. I se spune : „cu tine să-ți înalți și neamul. Să dee Domnul s-agiungi și ispravnic, pentru ca să faci stare mare ! " Îl cheamă Agamemnon Kiulafoglu — nume cu rezonanță evocatoare, ca și Andronache Tuzluc — și, cînd își vede năzuința realizată, declară sus și tare : „Ego sinto ispravnicos *telos panton*, cu mila lui Dumnezeu m-am facuto ispravnicos la ținutul acesta, *ke* acum vin de la Iași ca se mi sui pe scauno ispravniciei" [3].

Faptul că manuscrisul semnalat de Alecsandri a dispărut fără urmă era un motiv de a bănui că ne aflăm înaintea unui joc literar. „Ar fi de dorit ca să se descopere urma acestei comedii și alte scrieri de asemenea natură, spre complectarea tabloului social din timpul Fanarioților" : sugestia finală a poetului i-ar fi putut asigura abil anonimatul. Chiar împletirea versurilor grecești cu cele românești

[1] Cornelia Papacostea-Danielopolu, *O piesă satirică din colecția de manuscrise a Academiei R.S.R. (Moravurile bucureștene din preajma Regulamentului Organic)*, în *RITL*, 27, 2, p. 247 și n.5.Cf. idem, *La satire sociale et politique dans la littérature dramatique en langue grecque des Principautés (1774—1830)*, în *RESEE*, XV, 1, 1977, p. 85 și n. 46.

[2] De poetul însuși, în *Convorbiri literare*, IX, 7, 1875, p. 274—276. Ne vom referi mai departe la ea sub sigla A. Textul a fost menționat în treacăt de Teodor T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, I, Iași, 1915, p. 97, și de Al. Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri și isvoarele lui*, București, 1983, p. 18.

[3] V. Alexandri, Opere complete, III, București, 1905, p. 914, 958.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 33, P. 68—75, BUCUREȘTI, 1986.

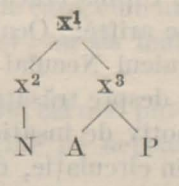
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ar fi avut o intenție parodică, menită a accentua culoarea locală și caracterul de epocă, după cum, în *Kera Nastasia*, sceneta din 1865, Alecsandri a introdus un autentic „cîntec vechi de lume", bilingv, la sfîrșitul căruia adaugă : „Îți place? Așa se cînta pe vremea lui Caragea și a lui Suțu" [4].

Această presupunere s-a dovedit neîntemeiată din momentul în care o altă copie a aceluiași text a fost identificată printre hîrtiile lui C. Negruzzi în arhiva Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" [5]. Este meritul lui Andrei Nestorescu de a fi editat, pentru a doua oară, piesa, însoțită acum de un pertinent comentariu, din care reținem observațiile că textul nu e fragmentar, ci complet [6], și că Alecsandri a retușat unele pasaje. Datarea copiei „în jurul anilor 1830" aduce încă un element de care cercetătorul trebuie să țină seama.

De fapt, încă din 1963, prezența unei versiuni inedite a *Serdarului de Orhei* fusese semnalată în ms. rom. 3 592 de la Biblioteca Academiei [7]. O reproducem în anexă, pentru a înlesni o comparație cu celelalte variante. Manuscrisul, fiind datat 1836, este deci contemporan cu cel cunoscut de Negruzzi și între ele rămîne de făcut comparația. În al treilea, Alecsandri a înlăturat fonetismele moldovenești, a redus numele *Balș* la o inițială discretă și a înlocuit pudic înjurăturile, îndreptînd totodată și cîte un vers șchiop.

În celelalte două, cînd se face aluzie la socrul personajului principal, numele său apare întreg, Balș : oricum el putea fi ghicit, trebuind să fie monosilabic pentru a completa versul de 15 picioare. Diferențele în cazul altor nume (Baston/Bostan, Arifte/Aferta, Stavarache/Stavri) nu sînt decît asonanțe, care se pot explica fie printr-o greșeală de copist, fie prin intenția de a ascunde pe jumătate identitatea celor în cauză, ușor de recunoscut totuși. Restul măruntelor variante ar sugera că textul a fost transcris din memorie. Ipoteza redactării acestei scurte comedii pentru un teatru de marionete [8] ni se pare greu de susținut din cauza indicațiilor de decor („În Eș, casă cu două rînduri din dosul Mitropoliii, cu odăi împodobite cu cadri și cu oglinzi"). Autorul a ținut la asemenea precizări, sugestive numai pentru *cititorii* săi, pentru a imita notațiile scenice din literatura străină, probabil franceză, pe care o cunoștea, sau cu intenția de a indica și mai clar familia vizată. În versiunea P, cea mai mare parte a pasajelor în limba greacă au fost traduse în românește, pe cînd în N au fost păstrate într-o formă relativ corectă, ceea ce ar presupune că această copie este mai timpurie, anterioară chiar anului 1830. Andrei Nestorescu înclină să o considere „mai apropiată de arhetip", cu argumentul imperfecțiunilor prozodice, care ar fi fost șlefuite mai tîrziu. Ele nu se găsesc nici în copia din 1836 (P). Însă și N este doar o transcriere, dovadă un hemistih din „cortul al 4-lea" („să poci face-orînduială") care își avea locul inițial la începutul versului următor și a fost substituit cuvintelor „la Silișteș mîini sară", care aveau în original un sens. O stemă a manuscriselor piesei se prezintă astfel :



Nu e posibil ca în posesia lui Alecsandri să fi ajuns chiar originalul, deoarece numele menționat în penultima scenă, „Podoroski", este o formă coruptă, în loc de „Prozorovschi", cum era în arhetip și cum s-a păstrat în N.

Aici trebuie spus că acesta nu e numele unui „oarecare boier" [9], ci al comandantului trupelor ruse din Principate, generalul cneaz Alexandr Alexandrovici Prozorovski, a cărui administrație a durat *din august 1807 pînă la 1 martie 1808*. Cînd personajul comic al piesei declară : „asară Prozo-

[4] *Ibidem*, I, p. 75. Astfel a ajuns *Serdarul de Orhei* în ultima ediție, de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, a teatrului lui Alecsandri (*Opere*, VII, București, 1981, p. 1152—1153).

[5] G. Călinescu și colaboratorii, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, III, 1954, p. 126.

[6] Andrei Nestorescu, *Varianta C. Negruzzi a „Serdarului de Orhei"*, în *RITL*, XXXII, 2, 1984, p. 136—139. Se va cita în continuare varianta N.

[7] C. Conachi, *Scrieri alese*, ed. Ecaterina și Al. Teodorescu, București, 1963, p. XXXIII ; *Începuturile teatrului românesc*, ed. Tiberiu Avramescu, București, 1963, p. 38, n. 1 (aici și ipoteza că Negruzzi i-ar fi furnizat lui Alecsandri textul pe care acesta l-a publicat, ceea ce este dezmințit de confruntarea variantelor ; Negruzzi murind în 1868, prietenul său n-ar fi uitat să menționeze de la cine deținea manuscrisul). Mai departe se va indica varianta P.

[8] A. Nestorescu, *art. cit.*, p. 137, este de părere că ar fi fost reprezentată „de către trupele ambulante de păpușari, în casele adversarilor familiei satirizate".

[9] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rovski mi-au zis", este cea mai clară indicație a datei la care se petrece acțiunea, de unde putem deduce că și textul a fost scris în aceeași vreme [10].

Cît privește identificarea „nătărăului" luat peste picior în această naivă încercare dramatică, istoricii literari aveau demult la îndemînă toate informațiile necesare. Alecsandri i-a indus în eroare, vorbind de un „parvenit ce intrase ca ginere într-o familie evghenisită". Să vedem mai întîi ce înseamnă dregătoria de serdar de Orhei, în jurul căreia se desfășoară conflictul (minim) al comediei. O monografie temeinică asupra subiectului, publicată ca introducere la o culegere de documente, precizează că serdarul de Orhei, comandant militar la frontiera estică a Moldovei începînd din epoca lui Vasile Lupu, a devenit în secolul al XVIII-lea „mai degrabă un judecător și administrator al regiunii" [11]. Într-adevăr, în piesă e mereu vorba de atribuțiile judiciare cărora noul titular al funcției nu le va putea face față. Dar există și o listă a serdarilor, alcătuită de A. V. Sava, în care, în anii 1807 — 1808, figurează *spătarul Vasile Roset* [12].

O serie întreagă de aluzii din text se luminează deodată. Nu numai prenumele personajului se confirmă („un Vasilache ca mine"), ci și datele sale biografice, căci Vasile Roset a fost căsătorit cu Caterina, fiica logofătului Constantin Balș, „Catinca" în piesă [13]. Ea mai fusese măritată odată, cu Constantin Știrbei, mare vornic în Țara Românească, în 1796 [14]. Dat fiind că acesta murise de curînd în martie 1806 [15], a doua căsătorie a Catincăi era foarte recentă la data evenimentelor relatate în piesă. Așadar, monologul Catincăi, plin de dispreț față de noul ei soț, se explică și printr-o experiență precedentă. Un motiv de nemulțumire ar fi putut fi situația lui Vasile Roset, inferioară în comparație cu a primului bărbat, demnitar de rang înalt. Dezavantajul nu pare să fi fost compensat de faptul că Roset era cu vreo treizeci de ani mai tînăr decît Știrbei [16].

Relativ modestă era și averea lui Vasile Roset : o singură moșie Siliște (Iași), o cîrciumă și cinci dughene pe ulița Mînzului din Iași etc. [17]. Despre acea moșie e vorba la un moment dat în piesă : „Să agiungem mai din vreme la Siliște mîne sară". Din inventarul averii reiese că acolo erau două mori, ceea ce coincide cu alt amănunt din text : preocuparea personajului de a face rost de cherestea, („moara ca să-mi isprăvesc". Omul era negustor „de vale", după variantele A și N — nu „de vaci" (P) — , aluzie la dughenele al căror proprietar era Roset. Casa din Iași se găsea într-adevăr „în dosul Mitropoliei", în vecinătatea bisericii Trei Ierarhi [18].

În loc de „Aferta" și „Bostan", trebuie citit „Arifte" și „Baston". *Baston* era o poreclă transmisă de două generații în acea ramură a familiei Roset din care se trăgea Vasile [19]. Dacă n-ar fi scrise pe la 1790, am fi crezut că versurile lui Matei Milo în care cuvîntul apare într-un context grotesc au în vedere tot pe „serdarul de Orhei". Numai același joc de cuvinte, „ariftè" = baston, permite identificarea celui satirizat în cupletul următor : „Un om nalt și deșirat, / La față foarte scurmat, / Cu barbă dintr-insa, / Vrednic de tot rîsu, / Umblă crăcănat, / Din șolduri legănat , / La chip urît și slut, / Are un picior mai scurt, / Să socotește ariftè, / Ocara lumii și englengè, / Să mîndrește, fudulește. / Gîci cine este" [20]. Este, probabil, vornicul Neculai Roset, tatăl lui Vasile, în care caz vanitatea pare a fi fost, ca și porecla, ereditară. Cît despre trăsăturile fizice ale acestui portret, deși îngroșate pînă la caricatură, ele sugerează încă un motiv de insatisfacție pentru „cucoana Catinca".

„Ariftè" e un cuvînt curios, ieșit din circulație, derivat din gr. ραβδος (cf. revetei > retevei, după cum îmi sugerează Mihai Moraru). Interesant este că-l regăsim într-altă epigramă, datînd din anii 1803—1806. Aici este apostrofat violent chiar Vasile Roset : „Ariftè den lemn de fag, / Bună coadă

[10] Alecsandri datase piesa „înainte de 1811", avînd în vedere dispariția funcției de serdar de Orhei după pierderea acestui teritoriu în 1812. Ioana Em. Petrescu, *Primele comedii originale manuscrise de la începutul secolului al XIX-lea — „modele literare" ale vremii*, în *SCIA*, seria teatru, muzică, cinematografie, 30, 1983, p. 31, crede că ar fi fost scrisă mai tîrziu, „judecînd după meșteșugul dramatic mai evoluat".

[11] Aurel V. Sava, *Documente privitoare la tîrgul și ținutul Orheiului*, București, 1944, p. XXVII.

[12] *Ibidem*, p. LIII, 434.

[13] O spune genealogistul impecabil, generalul Radu R. Rosetti, *Familia Rosetti*, II, București, 1940, p. 38.

[14] Maria Dogaru, *Un armorial românesc din 1813. Spița de neam a familiei Balș dotată cu steme*, București, 1981, p. 87.

[15] Ștefan D. Grecianu, *Scrieri inedite. Genealogiile documentate ale familiilor boierești*, I, București, 1913, p. 414—415. A se vedea și B.C.S., fond Kogălniceanu, LXV-2 („catagrafie a scrisorilor casii răposatului vornic Costandin Știrbeiu").

[16] G-ral R. Rosetti, *op. cit.*, I, p. 151, născut puțin înainte de 1771. În 1777 C. Știrbei era deja vel serdar, cf. Teodora Rădulescu, *Sfatul domnesc și alți mari dregători ai Țării Românești din sec. al XVIII-lea*, în *Revista arhivelor*, XLIX, vol. XXXIV, 4, 1972, p. 687.

[17] G-ral R. Rosetti, *op. cit.*, I, p. 152. Cf. B.A.R.S.R., doc. CXLII-88, în legătură cu falimentul lui V. Roset din 1813 sînt menționate „dughenile de pe Podul Vechi ce le are cumpărate de la prota Chiriac Ioan i de la Toma Săndulachi".

[18] V. A. Urechia, *Din domnia lui Alexandru* [sic ! Scarlat] *Calimach*, în *ARMSI*, s. II, t. XXIII, 1901, p. 239—240.

[19] G-ral R. Rosetti, *op. cit.*, I, p. 78, 103.

[20] I. Tanoviceanu, *Un poet moldovean din veacul XVIII, Matei Milo*, în *ARMSI*, s. II, t. XX, 1898, p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de băltag, / Crangă lungă, cioturoasă, / Chistritură urduroasă" [21]. Mai departe, aceste versuri îl prezintă la fel de batjocoritor pe un alt personaj : „Și tu, țigan fără țară, / Eșit din lumi afară, / Nicăire nici di o triabă, / Rade-ți lindina din barbă" [22]. Cel luat în derîdere cu cruzime nu e altul decît Dinu Canta de la Horodniceni, venit din Țara Românească, poreclit „Cavaler Cucoș" sau „Feleșcan" și căruia N. Dimachi i-a închinat o satiră și mai insultătoare, care se găsește în aceeași culegere de „stihuri". Tot el, banul Constantin Canta, este eroul unei scurte comedii scrise de nepotul său, Costachi Conachi, în colaborare cu N. Dimachi și Dumitrachi Beldiman. Lui Dimachi, de altfel, îi aparține și prima epigramă („ariftè den lemn de fag") [23]. De aici întrebarea dacă nu cumva chiar Dimachi este autorul piesei cunoscute sub titlul de *Serdarul de Orhei*.

Într-o colecție de felul acesta, nici paternitatea textelor, nici data lor nu sînt sigure. De aceea a trebuit să căutăm alte indicii și abia cînd, din documente și memorialistică, a ieșit la iveală conflictul dintre familiile Dimachi și Roset-Baston, ipoteza a început să se confirme. Într-adevăr, în lista cronologică a serdarilor de Orhei apare, de la 11 octombrie 1809 pînă la sfîrșitul anului 1811, Manolachi Dimachi. Acesta, căsătorit din 1776 cu o fiică a vornicului Neculai Roset-Roznovanu, Bălașa, este tatăl poetului N. Dimachi [24] (1777 — 1836). Familia Dimachi se bucura de favoarea autorităților de ocupație, după ce fusese tratată cu deosebită bunăvoință și de Alexandru Moruzi, domnul Moldovei dintre 1802 și 1806. Din 1804 serdar de Orhei fusese un cumnat al lui Manolachi Dimachi, Manolachi Donici, căsătorit cu Ileana, altă fiică a lui N. Roset-Roznovanu [25].

Despre „ajutorul ce au avut de la Moruz familia lui Dimachi" și despre cauzele ostilității dintre aceasta și ramura „Baston" a Roseteștilor, situație care exista din 1792, sîntem informați prin cronica lui Manolachi Drăghici și prin amintirile de familie ale lui Radu Rosetti. Soția lui Alexandru Moruzi, de trei ori doamnă a Moldovei și de două ori a Țării Românești, a fost Zoița Roset, cea iubită de Ienăchiță Văcărescu [26]. Rămînînd orfană de timpuriu, îi ținuseră loc de părinți fratele mamei ei, Manolachi Dimachi, și soția lui, care-i era ea însăși vară de gradul IV. Unchiul celălalt, Neculai Roset-Baston, fratele tatălui, a avut motive să regrete că își neglijase îndatoririle de rudă și tutore. Episodul e relatat cu umor de Manolachi Drăghici : „Bastoneasa nu-și afla loc de bucurie că nepoata ei s-au făcut doamnă, socotind că o va trata ca pe maică-sa, neavînd părinți sau rude de aproape, decît pe dînsa. Pentru aceasta s-au dus cu mare nedejde la curte spre a se înfățoșa în vremea țeremoniei obicinuite ca să o puie cel puțin alăturea cu dînsa lîngă tron. Zoița însă, acè mică și proastă, precum îi zîcè mătușă-sa, aducîndu-și aminte de purtarea ei cè veche către dînsa, au primit-o ca doamnă de sute de ani, fără nici o familie arăta sinceră, ce întocmai ca pe o cucoană de rangul și starea ei, precum au primit și pe altele. În aceeaș zi apoi urmînd a veni toate cucoanele din Iași, după datoriia ce să păză a să înfățoșa doamnei, că era un obiceiu strict eticheta acea în vremea grecilor, s-au arătat nu tîrziu și Dimachina, pe care, cum au zărit-o doamna Zoița în salon, s-au sculat de pe tron să o întîmpine, au îmbrățoșat-o și i-au zis mătușă, precum să obicinuise a o numi din copilăria sa" [27].

Din aceeași cronică aflăm că, în 1806, cel mai puternic dregător din Moldova era vistiernicul Alecu Balș, „rînduit de Moruz pentru că ținè pe nepoata Măriii Sale de soție", și că cel care i-a

[21] B.A.R.S.R., ms. rom. 2189, f. 57 r. Textele din acest miscelaneu încep cu *Istoria lui Bertodor* (Bertoldo), copiată în 1781. În continuare, unele versuri de Conachi („Piima lui Conachi") și de Dimachi („alt, tot a lui Dimachi, pentru una ce avè prepus că l-au dipărtat", f. 52v.—53r.) sînt datate 1803. *Comedia banului Costandin Canta* a fost datată din „primii ani ai secolului XIX" sau mai precis din 1806 (T. Avrămescu, *Începuturile teatrului românesc*, p. 40, 316). Data copiei este 1813. A se vedea Mihai Moraru, Cătălina Velculescu, *Bibliografia analitică a cărților populare laice*, I, București, 1976, p. 187—193.

[22] *Scrieri literare inedite (1820—1845)*, ed. de Paul Cornea, Andrei Nestorescu și Petre Costinescu, București, 1981, p. 191. Șerban Cioculescu, *Varietăți critice*, București, 1966, p. 118, observase mai demult, în legătură cu Dimachi : „În scurta bucată *Rifte* (retevei?) *de lemn de fag*, feudalul și-ar fi manifestat disprețul față de un biet țigan ; poate să fie o aluzie la un dușman din tagma lui".

[23] Apare în manuscris sub titlul *Alt, tot Dimachi*.

[24] G-ral R. Rosetti, *op. cit.*, I, p. 74 ; R. Rosetti, *Cronica Bohotinului*, în *ARMSI*, s. II, t. XXVIII, 1905, p. 29, n. 1 ; Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 115—116 ; A. V. Sava, *op. cit.*, p. LIII. Despre familia Dimachi, a se vedea și Gh. Sibechi, *Contribuții documentare*, în *Anuar de lingvistică și istorie literară*, XXVII, 1979—1980, p. 162—163.

[25] Gh. G. Bezviconi, *Boierimea Moldovei*, București, 1944, p. 229 ; g-ral R. Rosetti *op. cit.*, p. 91 și, greșit, p. 156 (moșia de zestre Șercani n-a aparținut niciodată lui N. Roset-Baston, ci a fost cumpărată din 1775 și dăruită în 1780 de către N. Roset-Roznovanu) ; A. V. Sava, *op. cit.*, p. LII—LIII. În 1803—1806 este menționat ca serdar de Orhei și Alex. Caragea, el fiind desigur acel „Dragomanachi" la care se face aluzie în piesă, fiul lui Scarlat Caragea, marele dragoman al Porții din 1765—1768 și 1770—1774. Prin urmare, încă o dovadă că *acțiunea se petrece în 1807*.

[26] Al. Piru, *Poeții Văcărești*, București, 1966, p. 29—30, 32—33, dar acrostihul „Zoico, mor" putea fi scris și pentru o altă frumusețe a vremii, cu același nume.

[27] Postelnicul Manolachi Drăghici, *Istoria Moldovei pe timp de 500 ani pînă în dzilele noastre*, II, Iași, 1857, p. 57—58 ; Radu Rosetti, *Scrieri*, ed. de Cătălina Poleacov, prefață și note de Mircea Anghelescu, București, 1980, p. 380—382, 389—391.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

luat locul „după venirea rușilor" a fost Iordachi Roset-Roznovanu [28]. Căsătorit cu Smaranda Sturdza, a cărei mamă fusese Catinca Moruzi, sora lui Alexandru-Vodă, Alecu Balș era și văr primar cu soția lui Vasile Roset, deoarece ea era fiica logofătului Constantin Balș [29]. Iordachi Roset-Roznovanu era cumnat cu Manolachi Dimachi, a cărui numire ca serdar de Orhei i s-a datorat negreșit acestei rude influente. Rămîne de adăugat că Iordachi Roset-Roznovanu fusese și el ginerele lui C. Balș pînă în 1798, cînd a murit Profira (Pulheria), după care el s-a recăsătorit cu Anica Bogdan, căreia nepotul ei prin alianță N. Dimachi îi dedica versuri romantice, în care nouri, furtuni și fulgere dramatizează un parapon amoros [30]. După izbucnirea războiului ruso-turc a avut loc o schimbare de serdari la Orhei, în locul lui Manolachi Donici fiind numit Vasile Roset, apoi fratele acestuia, Dracachi, pentru un an (1808 — 1809), la rîndul său urmat de Manolachi Dimachi [31]. Între timp, în 1807, fiul lui Manolachi Donici, Iordachi, s-a căsătorit chiar cu o soră a lui Vasile Roset, Catrina [32].

O rivalitate de familie, o ciocnire de interese în legătură cu avantajele funcției pierdute de un cumnat pentru a fi reciștigată mai tîrziu de altul, i-au atras bietului Vasile Roset un ponos probabil nemeritat. Relațiile lui cu cărturari străini stabiliți în acea vreme în Moldova, ca Manuil Vernardos, întemeietorul unei tipografii grecești la Iași [33], sau dascălul Daniil, fost profesor particular în familia Conachi [34], ar putea dovedi chiar o oarecare distincție intelectuală [35]. Nu era un parvenit, cum îl caracterizează satira, și nu e sigur că era un „nătărău". Valoarea piesei, ca document de critică a moravurilor contemporane, rămîne însă neștirbită. Cel care a scris-o a fost probabil N. Dimachi, pe care-l indică drept autor resentimentele părinților, concurența pentru serdăria de Orhei și, în sfîrșit, prezența unei epigrame contra lui V. Roset („Ariftè den lemn de fag") între alte texte care-i aparțin cu certitudine acestui poet. De aceea, nu mai este posibilă atribuirea lui Conachi, pe care au susținut-o cîțiva cercetători [36].

Ceea ce ne dezvăluie această piesă poate fi extrapolat cu ușurință și pentru altele, care au pregătit deopotrivă apariția genului dramatic în literatura română. Continuînd tradiția unui teatru neogrecesc deja răsădit aici și influențat la rîndul său de „pehlivăniile" turcești *(karagöz)*, Dimachi pune în scenă personaje și situații din jurul lui, ridiculizîndu-le fără cruțare. Dacă n-ar fi versurile, care aduc un element de convenție, dialogul ar fi pe deplin realist (și chiar cadențarea replicilor nu e nicidecum stînjenită de cîte o înjurătură). E o performanță de care, de altfel, se dovediseră capabili și autorii cronicilor rimate. Alături de linia imitației unor modele clasice franceze, recunoaștem o formulă mai originală, deschisă către societatea pe care o oglindește, comedia de moravuri, ilustrată de Alecsandri și, la capătul drumului, de Caragiale. Cînd descoperim numele unui precursor ca N. Dimachi înscris în această serie, și nu în cealaltă, „nobilă" și artificială, nu ne putem stăpîni o tresărire de satisfacție.

Dar e cu atît mai interesant de observat că Dimachi, un jovial, care nu se sperie de vulgaritate, cum ni-l arată dialogurile comice sau epigramele, s-a crezut obligat să versifice în genul lăcrimos

[28] Manolachi Drăghici, *op. cit.*, II, p. 75.

[29] *Ibidem*, p. 46; Maria Dogaru, *op. cit.*, p. 75, 85.

[30] G-ral R. Rosetti, *op. cit.*, I, p. 93—94; Maria Dogaru, *op. cit.*, p. 110. A se vedea „Piima lui Neculai Dimachi asupra vistieresii Anica Roset" și o altă poezie asemănătoare în *Scrieri literare inedite*, p. 177—178, 179—180.

[31] În noiembrie 1809, cu un salariu de 400 lei, a se vedea Radu Rosetti, *Arhiva senatorilor de la Chișinău*, III, în *ARMSI*, s. II, t. XXXII, 1909, p. 53. Pentru competența lui juridică a fost propus membru în departamentul trebilor criminale, *ibidem*, p. 47.

[32] Gh. G. Bezviconi, *op. cit.*, p. 211; g-ral R. Rosetti, *op. cit.*, I, p. 155.

[33] Nestor Camariano, *Nouvelles informations sur la création et l'activité de la typographie grecque de Iassy (1812—1821)*, in *Balkan Studies*, 7, 1966, p. 65—58; Elena Siupiur, *Quelques documents autrichiens relatifs à la fondation de la typographie grecque de Iassy (1812)* in *RESEE*, XV, 3, 1977, p. 509—514.

[34] Iuliu Tuducescu, *Știri nouă despre familia Conachi*, in *Revista istorică*, V, 4—5, 1919, p. 97—99: între 1794 și 1800. A fost la Viena în 1802 și în 1806 (N. Iorga, *Documente privitoare la familia Callimachi*, II, București, 1903, p. 42—43; idem, *Contribuții la istoria mai nouă a literaturii românești. Ceva despre Costachi Conachi*, in *Revista istorică*, VII, 4—6, 1921, p. 85—86; idem, *Istoria învățămîntului românesc*, București, 1971, p. 68)

[35] Ambii erau creditorii lui Vasile Roset, cf. B.A.R.S.R., CXLII-88.

[36] V. Mîndra, *Istoria literaturii dramatice românești*, I, București, 1985, p. 87, aduce ca argument faptul că în ms. 3592 lista personajelor (de fapt întregul text!) urmează după *Amorul și toate halurile*. Sînt în acel poem dramatic atribuit lui Conachi expresii care sugerează o traducere din franțuzește („să fac jîlțul" = *faire le siège*) sau din rusește („schiful" = schithul, *scitul*). A se vedea N. Iorga, *art. cit.*, în *Revista istorică*, VII, p. 90, 94. Chiar manuscrisul indică: „acest stih este demult făcut, dar de cine, nu să știe" (C. Conachi, *Scrieri alese*, ed. Teodorescu, p. 223—232). Primul care a publicat textul a fost G. Bogdan-Duică, *Logofătul Costachi Conachi, IV, Începuturile teatrului românesc*, in *Convorbiri literare*, XXXVII, 1903, p. 371—372. În continuare, p. 372—381, reproduce *Giudecata fimeilor*, după ms. 2189 (cf. *ibidem*, p. 174—175 și 372, n. 1): „un manuscript, încă nenumerotat, al unui văr al lui Conachi". Deducția se bazează pe o însemnare de la f. 68 r. transcrisă după o versiune anterioară: „Aciastă tragudiia am luat-o de la dum[nea]lui vărul Costachi Conachi biv vel agă, tălmăcită de dum[nea]lui". Este vorba de *Sapor* („tragodie lui Safor"). Dintre verii lui Conachi, ca prieten al poetului e cunoscut doar Șerban Costachi Negel, fratele mitropolitului Veniamin, mama lor fiind soră cu Ileana Cantacuzino, care a fost soția lui Manolachi Conachi. El apare și ca personaj în *Giudecata fimeilor* sub numele de „curvariul adiiafor" (indiferent).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

al lui Conachi. Mai degrabă decît semnul unei dualități temperamentale [37], se întrevede aici o constrîngere impusă de codurile literar și erotic ale vremii. Protestul contra acestei constrîngeri, defularea răzbunătoare, se manifestă apoi energic în sceneta *O adunari a trii cucoani*, de același Dimachi, amintind ca subiect și ca vervă unul dintre dialogurile alexandrinului Herondas. Comparația e firească fiindcă, pretutindeni și oricînd, comedia valorifică experiența vechiului *mimos*.

ANEXĂ

Obrazili
Nătărăul Arifta [1] ci să numești Bostan [2]
[Cucoana Catinca soția lui] [3]
Gramaticul Terbie [4], ci să numești [5] Stavarachi [6]
Costachi logofătul casii lui Bostan [7]

La Eș [8], casă cu doă [9], rînduri din dosul Mitropoliei, cu odăi împodobite cu cadri [10] și cu oglinzi. Nătărăul Arifti [11] (adică Bostan) [12] aducînd întîmplare de a-l lua Balș [13] ginere îl rînduiește și sardar la Orhei cari [14] de bucurii [15] prîmblîndu-să prin casă [16] singur vorbești [17], merîndu-să.

Perdiaoa I-iu [18]

Bostan [19] : De vreme ce piste [20] fire norocul m-au agiutat [21]
Cu stare această naltă [22] în care m-am însurat,
Gîndind îmi es [23] din sîmțiri [24], futu-i mă-sa [25], de-amețăsc [26],
Văzîndu-mă într-așa o stare [27], îmi vini [28] să mă mîndresc
Cum ·s-au putut faci [29] aceasta, ginere Balș [30] ca să ea [31]
P-un Vasilachi ca mine, nici prin [32] cugit [33] nu-mi [34] trecea,
Dar fiindcă am nume în lumi [35] că sînt de vaci [36] neguțitoriu [37]
Au gîndit că am și [38] sîmțiri și-oi fi bun și [39] dregătoriu [40]
Și socotindu cu aceste [41] s-au silit de-au isprăvit
La ținutul Orheiului [42] sărdar de m-au rînduit.
Futu-i mă-sa [43], ci om mare acum am agiuns [44] să fiu
Undi [45]-i tata să mă vadă [46] ? Pacat că nu esti [47] viu!

Perdiaoa al 2-le [48]

Bostan strigă pe Costachi logofăt al casii (vine) [49].
Bostan [50] : Costachi, vin mai în grabă [51] ș-acu îndată să te duci
La frati-tău, la [52] Stavarachi, și-ntr-acest ceas [53] să-l [54] aduci.
Costachi : Mă duc, bei-mu, îndată, ca să-l caut să-l găsăsc
Și poronca dumitali [55] cu grabă s-o isprăvesc [56] (să duci) [57]

Perdiaoa al 3-le [58]

(Vine Gramaticu Terbii [59] și intră în odaie la [60] Bostan cu un tarz foarte măreț, făcînd complimenturi grecești).
Gramaticu [61] : Mă închin cu plecăciune stăpînului c[u]c[on] Vasilachi,
Ci poroncești, domnul meu, slugii d-tale Stavarachi [62] ?
Bostan : [63] Ne ! [64] Te-am chemat ca să te-ntreb gramatic să-mi [65] fii de vrei,

[37] Eugen Simion, *Dimineața poeților*, București, 1980, a semnalat problema (între alte cazuri, la Grigore Alexandrescu). Tratînd-o pe larg, Cornelia Papacostea-Danielopolu, *Literatura în limba greacă din Principatele Române (1774—1830)*, București, 1982, pune întreaga epocă sub semnul „spiritului critic" și al „sentimentalismului", tendințe complementare.

[1] Arifta A, Aferta N ; [2] Bostan A, Baston N ; [3] A, Cucoana Catinca N ; [4] Terbie, A, N ; [5] ce se numește A ; [6] Stavri N ; [7] casei A, fratile gramaticului, ci să numești Costachi N ; [8] în Iași A, în Ieși N ; [9] două A, doi N ; [10] cadre A ; [11] Vasilaki Arifta A, Aferta N ; [12] *paranteza lipsește* A, N ; [13] B ... A ; [14] aducînd ... cari *lipsește* N ; [15] bucurie A, N ; [16] prin casă *lipsește* N ; [17] vorbești *lipsește* N. [18] Arătarea A, perdeaua A, [cortul întăi] N ; [19] Baston N ; [20] peste A ; [21] mi-au ajutat A ; [22] inaltă N ; [23] ies N ; [24] simțire A, N ; [25] pre-a mè lege A ; [26] amețesc A ; [27] așa stare A, această N ; [28] vine A, N ; [29] face A, N ; [30] B...A ; [31] să mă ia A, să ia N ; [32] pren N ; [33] cuget A, N ; [34] îmi A, nu *lipsește* A ; [35] lume A, N ; [36] -s din Vale A, de vali N ; [37] negustor A, neguțitor N ; [38] și *lipsește* N ; [39] de A. și *lipsește* N ; [40] dregător A, N ; [41] mă astfel A, el aceasta N ; [42] l-al Orheiului ținut A, ținutu N ; [43] măi, măi, măi, zău A ; [44] am ajuns acum A, am agiuns acum N ; [45] unde A, N ; [46] vază N ; [47] este A, N. [48] perdeaua β A, cortul al 2-le N ; [49] vine *lipsește* A, *toată indicația lipsește* N ; [50] Baston N ; [51] degrabă A, *lipsește* N ; [52] la *lipsește* A, N ; [53] aici N ; [54] mi- N ; [55] dumitale A, N ; [56] implinesc N ; [57] *paranteza lipsește* N ; [58] perdeaua γ A, cortul al 3-le N ; [59] Terbie A, N ; [60] odaia lui A ; [61] Stavri N ; [62] Proskino ton beikaki, ton țelebi Vasilaki, Ti prostazete afthenti tu dulu, tu Stavaraki? A, to țelebi N, afthenti *lipsește* N ; [63] Baston N ; [64] *lipsește* N ; [65]-mi *lipsește*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fiindcă m-au [66] rînduit să merg sărdar la Orhei.

[Gramaticu]: Pe dumneta? (în gîndul său) [67] Ci mascalaralicu aud! [68]
La acel ţinut [69]
Să catadicsască la acest hal [70]
Esti o mirari pre mare [71].

Bostan [72]: Pe mine! dar [73] ci, nu mă crezi [74]? au gîndeşti că te minţesc [75]
Şi făr d-ta [76] fiind, n-oi [77] putè să sărdăresc?

Gramaticu [78] 'Αλλάζη, μπέϊ μου, τώρα
(Să schimbă, bei-mu, acum) [79]
Dacă-i vrè [80] a m-asculta
Cu a mè povăţuire vei putè a giudeca
Şi nu-i [81] greşi niciodată, căci [82] eu te voi învăţa
Şi la cărţi de giudecată [83] şi tertip di-a cîştiga,
Că eu cu Dragomanachi [84] am fost la acel ţinut
Şi cu toţi lăcuitorii [85] mă am foarte [86] cunoscut.

Bostan [87]: Te încredinţăz pe-a me cinste că la toate oi [88] asculta
Şi nu ţi-oi sta inpotrivă [89] la orice mi-i învăţa.

Gramaticu [90]: Aşa [91] hotărăsc c-oi merge şi cît ştiu [92] mă voi sili
Şi nădăjduiesc că poate într-un an te-oi prahtisi [93].

Perdiaoa al 4-le [94]

(Bostan intră în etac [95] la cucoană şi-i zici [96])

Bostan [97]: Catinco, mă rog, sileşti, ca doar [98] ne vom găti
Pînă miini de [99] dimineaţă să putem a ni porni,
Ca să agiungem mai din vreme [100], la Silişti mini sară [101],
Să pot face orînduială [102] pentru cherestè de moară,
În vreme ci am putere, moara [103] ca să-mi isprăvesc
Şi ţăranii ca să simtă că-n putere sărdăresc.

Cucoana [104]: Ah, du-ti [105] di ti gătesti [106], de vremi ci ti grăbesti,
Că nu [107] înţăleg nimică la celi ci-mi vorbesti [108].
Vai di ţinutul acesta [109], ci giudicăţi or [110] mai fi,
Ştiu c-or rîde toţi boerii şi în veci [111] te-or pomeni
Şi ţăranii iar c-or [112] rîde cu pricini cînd ţi-or [113] vini.
Ci giudecată le-i [114] faci, cînd întîi [115] nu ştii a vorbi!

Bostan [116]: Pi gramaticu Stavarachi ieu cu mini [117] că au zis că m-a-nvăţa
Şi la cărţi de giudecată [118] şi tertip di a cîştiga.

Perdeaoa al 5-le [119]

(Fiind singură în etac zice) [120]

Cucoana Catinca: Ah, Dumnezeule, ci pedeapsă, ce mari nenorociri [121]
Să trăiesc cu acest bou cari aduci pitrăciri [122],
Nici vorbă nu ari ca s-o înţăleg măcar [123]
Acea ce vorbeşti, ce nenorociri amară, [124],
Şi cum pot să trăesc cu acesta totdeauna! [125]
Ah, Moarte, fă-ţi milă de mine şi-mi curmă viiaţa! [126]

Perdeaoa al 6-lea [127]

(Luni dimineaţă fiind gata, vrînd să să pornească [128], esă în cerdac şi strigă)

N; [66] sînt N; [67] kathe afto N; [68] aferim! ti akuo? Mascaralaki A, kala ti akuo? N; [69] ekino to kadiliki A, ine ekino to kadiliki N; [70] Na katantisi s-afto to rali A, Na katantize is afto to hali N; [71] Ine aporia pola megali A, Ine aporian pola megali N; [72] Baston N; [73] Pe mine dar! N; [74] ce, nu mă crezi? A; [75] te-amăgesc A, N; [76] cu dumneta A, N; [77] n-aş N; [78] Stavri N; [79] Alazi tora, bei mu N, *traducerea lipseşte* A, N; [80] dacă vrei N; [81] n-ai N; [82] că N; [83] judecată A; [84] Dragomănache N; [85] locuitorii A; [86] bine N; [87] Baston N; [88] te voi N; [89] impotrivă A, N; [90] Stavri N; [91] aşa-ţi A, N; [92] voi putè N; [93] ţi-oi practisi N. [94] perdeaua δA, cortul al 4-le N; [95] iatac A; [96] *paranteza lipseşte* N, şi-i zici *lipseşte* A; [97] Baston N; [98] doară A, N; [99] de *lipseşte* N; [100] de vreme A, degrab N; [101] la Silişte mini-n sară A, să poci face-orînduială N; [102] Şi să dau şi o poroncă N; [103] moară N; [104] C. Catinca N; [105] oh! du-te A, oh, du-te, du-te N; [106] găteşti-te N; [107] nu-ţi A, N; [108] voroveşti A; [109] acela N; [110] vor N; [111] -n vale A; [112] te-or A, N; [113] vor N; [114] vei N; [115] că-ntîi A, cînd tu N; [116] Baston N; [117] Pe Stavrachi iau cu mine A, Pe Stavri îl ieu cu mini N; [118] judecată A; [119] perdeaua ε A, cortul al 5-le N; [120] singură A, *paranteza lipseşte* N; [121] Ah, thee mu, ti peda, ti megali distiha A, Ah, thee mu, ti pedia, ti megali distihia N; [122] Na ziso me afto to vodi pu me ferni aidia A, N; [123] Mite laktara to den ehi, na ton katalavomen N, *lipseşte* A; [124] Ekin opu stin tiheni ti distihia. Aman! N, *lipseşte* A; [125] Ke pos imboro na ziso me afton panto tinin A, Ke pos imboro na ziso me afton pandote nin N; [126] Ah, thanate, efsplanhisu ke kopse me tin zoin A, Ah, thee mu, asplahnize ke kopse me tin zoin N. [127] perdeaua ς A, cortul al 6-le N; [128] vrînd...

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bostan[129]: Caii toţi să să înşiri, măi călăraşi, vă gătiţi!
Încărcaţi calabalicul şi-nainte îl porniţi,
Trageţi butca mai în grabă fiindcă eu mă grăbesc,
Căci asară Podoroşchi[130] mi-au zis ca să mă pornesc
Ca să agiung mai în grabă[131] să pun ţinutul la cali[132],
C-au venit înştiinţari că să ar fi la ră stari[133].

Gramaticu
(cătră frati-său): Ha, ha, ha, ci comedii oi să am la Chişinău.
Pentru Dumnezău, Costachi[134], priivişti ci nătărău[135].
La[136] aşa nătăraiie[137] cine dracul mai gîndè
C-a agiunge[138] vreodată gineri[139] Balş[140] ca să-l eì[141].

pornească *lipseşte* N; [129] Baston N; [130] Podoroski A, Prozorovski N; [131] cît mai degrabă A; [132] cale A, N; [133] se află în rea stare A, să află în ră stare N; [134] Costică A, Costache N; [135] nătăreu A, N; [136] O, N; [137] nătăreie A, nătăriie N; [138] ajunge A; [139] ginere A, N; [140] B...A; [141] ia A, iè N.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONSIDERAȚII CRITICE ASUPRA PUBLICULUI DE TEATRU ÎN CRONICILE DRAMATICE ALE LUI D.D. RACOVIȚĂ-SPHINX

de IOLANDA BERZUC

Fenomen viu în interiorul unei societăți dominate de contraste, teatrul românesc în a doua jumătate a secolului al XIX-lea își cristalizează imaginea într-un cadru instituționalizat, în care apar noi relații ale scenei cu sala. Aceasta nu mai reprezintă locul frecventat de un public de elită, ci zona de confluență a unei mulțimi, a unui public divers, provenit din toate mediile sociale : „tot acest public, care n-are deocamdată altă unitate decît doar numele de public românesc" [1], se adună sub auspiciile teatrului și îi influențează destinele. Scena pe care promotorii teatrului o considerau un mijloc eficient de propagare a sentimentelor patriotice devine, în contextul apariției acestui public eclectic, un loc teatral, unde se desfășoară un repertoriu heterogen : melodrame, vodeviluri, comedii, piese istorice grandios montate, feerii, adaptări se succesd într-un ritm alert, unele luînd locul altora, în dorința de a atrage și de a menține interesul mulțimii. Teatrul recepteazǎ imaginea unei societăți compozite pe care Caragiale o surprinde în dinamica sa prin intermediul unor asocieri la prima vedere absurde : „Turtă dulce — panorame — tricoloruri — bragă — baloane — soldați — mahalagioaice — lampioane — limonadă — fracuri — decorațiuni — decorații" [2]. Fenomen viu, cu o viață proprie, asimilînd influențe și păstrîndu-și specificul, teatrul acestei agitate jumătăți de secol legate indisolubil de spectacol devine obiectul unui interes special, manifestat și conservat în publicațiile timpului. Climatul teatral al epocii se regăsește și în articolele lui D. D. Racoviță-Sphinx, cronici dramatice în care reînvie „spiritul vremii" și unde sînt evocate, în admirabile tablouri de gen, scena și sala.

În *Dicționarul contimporanilor din România*, Dim. C. Rosetti aduce o mărturie „din epocă" asupra lui Sphinx, „RACOVITZĂ (DIMITRIE D.)", om de litere și de teatru, publicist și critic dramatic, născut la Buzău, „încetat din viață în București, la 1892. A debutat în ziaristică la 1880 printr-o serie de articole publicate în *Binele public* și adunate apoi în volum sub titlul *Observări sociale și morale*. La 1882 a trecut la ziarul *România liberă* unde sub pseudonimul Sphinx a scris critice teatrale săptămînale, apoi a publicat în *Revista nouă* numeroase studii asupra teatrului din București" [3]. Cu toate că spectacolul de teatru a avut un loc important în cronicile sale, critica publicului, surprinzător de insistent abordată de Racoviță-Sphinx, constituie pentru cercetător un neașteptat document de restituire și de revelare a epocii. Tabloul rămîne același, dar rama în care el se prinde diferă de la un caz la altul. Ea se poate numi talent sau vocație literară. Forța cu care cronicarul recompune tipuri umane și le așează în tiparul timpului are în final aceeași valoare de cunoaștere ca cea a unei schițe de roman populată de personaje balzaciene. Scriitorul stîrnește imaginația cititorului

[1] *I. L. Caragiale despre teatru*, București, 1957, p. 221.
[2] I. L. Caragiale, *Moșii (Tablă de materii)* ; cf. Vera Călin, *Metamorfozele măștilor comice*, București, 1966, p. 93.
[3] Dim. R. Rosetti, *Dicționarul contimporanilor din România*, București, 1897.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 33, P. 76—78, BUCUREȘTI, 1986.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vizualizînd prin cuvînt trăsăturile definitorii ale unor categorii de spectatori care vin la teatru ca „să vază" și „să auză", ca să imite, ca să parvină intelectual.

La Racoviță-Sphinx, ca și la Caragiale, privirea critică se fixează asupra sălii înregistrînd și comentînd confruntarea a două spații de joc: *scena*, care-și propune să dea „iluziunea" realității, și *sala*, care devine un „teatru al lumii" unde se adună la un loc apropitari, negustori, funcționari, boieri scăpătați, aristocrați umblați la Paris, tinere burgheze care au învățat să cînte la clavir, oameni ai banului și oameni la moda zilei, inculți și oameni de spirit, persoane ilustre și nulități, mitocani cu „peatra-n gură" și ferchezuiți Don Juani de mahala, amploaiați din capitală și provinciali pentru care cumpărarea unui bilet de tren echivalează cu asigurarea unui loc la „comèdie". În condițiile în care teatrul își deschide larg porțile pentru ca prin ele să treacă un suflu nou, sala „garnisită cu elemente egalitare" [4] concurează spectacolul scenei prin reacțiile publicului care și-a cîșigat dreptul să aplaude „cu mîinile, cu picioarele, cu bastoanele" [5], să fluiere cînd ceva nu-i place și să-și impună gustul, visele, aspirațiile. Iar despre felul în care scena reușește să capteze atenția acestui public heteroclit, avid de senzații, zgomotos și policrom se discută mult în epocă, și se critică opțiunile repertoriale și jocul actorilor care trebuie să satisfacă în egală măsură și pe aristocrat, și pe membrul Clubului agricol, și pe funcționăraș, și pe „bagabontul cu sticlele-n ochi" și „cu giubenul în cap". Pe scenă se reprezintă piese „pline, în adevăr, cu îmbrînceli, mișcări de trupe, trîmbițe, clopote, pușci, ardere de palate, îsbucniri de bombe" [6], cum ar fi *Ura (La Haine)* a lui Victorien Sardou: doar publicului trebuie să i se dea mișcare, subiecte care să-l exalte și să-l înduioșeze. Caragiale constată dispariția de pe scenă a personajului normal: „schilozii, bețivii, pungașii, desfrînații, nemernicii, prostituatele, tuberculoșii" [7] creați de o literatură a neobișnuitului asaltează imaginația spectatorului, întreținîndu-i cu surogate nevoia de insolit și profitînd de capacitatea acestuia „de emoțiune". Dar Racoviță-Sphinx crede că un public luat ca „medie culturală" a societății poate sesiza falsul, nepotrivirea realității cu ceea ce se reprezintă pe scenă: „Cum poate interesa media societății noastre salonul doamnei de Céran, din *Le Monde où l'on s'ennuie*, cum ar putea să o seducă tipurile, apucăturile, obiceiurile de tot felul curat locale din atîtea piese trase la sorți din repertoriul francez și aduse, așa într-o doară, pe scena noastră? Sau dacă lucrurile acestea interesează un mic număr de spectatori, las că nu pot fi puse pe scenă în adevăratul lor cadru, ca decor și accesorii, dar nu se vede cît de colo Zaharia Trahanache din *Scrisoarea pierdută* în costumul baronului A și Coana Veta din *Noaptea furtunoasă* sub peruca marchizei B? Afară de două, mult trei escepțiuni, și încă rareori, încolo înfățișarea acestui soiu de piese fac impresiunea unei travestiri de carnaval" [8]. Nota specifică supraviețuiește cu toate tentativele de a o ascunde, ea există latent atît în tipologiile de ficțiune, cît și în cele aparținînd realului.

Altitudinea intelectuală și puterea de evocare literară îi dau lui Racoviță-Sphinx posibilitatea portretizării unor tipuri de spectatori de a căror atitudine depindea destinul teatrului în acel moment: „Nu înțeleg pe funcționărașul ieșit abia ieri din școală, unde a învățat numai tipicul didactic, unde s-a întîlnit numai cu elevi colegi de ai lui, unde, în cele mai multe cazuri, a trăit viața searbădă a bursierului, nu înțeleg pe acest ipochimen, astăzi lustruit și pomădat, să-mi vie la teatru cu pretențiuni absurde și ridicule, cu moduri de apreciere alandala, cu țachismete și gesturi nesăbuite, să-mi vie și să-mi spuie, din nălțimea ignoranței lui, că nu mai vine la românește, că *c'est infect!* ... Nu înțeleg pe negustorașul, abia de ieri rămas fără șorțul verde al tejghelei, care-și trece toată ziua și o parte din noapte în convorbiri literare cu bucățile de atlas, cu grătarele de friptură sau cu luminările de ceară care, drept orice cărți, are șoșonii de pîslă în picioare și căciula de astrahan pe urechi, aspirînd poate la fotoliul de deputat, fără a ști însă dacă teatrul românesc mai trăiește sau a dat de mal. Nu înțeleg pe întreaga noastră boierime — sau trîmba de oameni următoare vechei boierimi — n-o înțeleg cum trăiește aproape în necunoștință de ce este românesc, de tot ce se agită, crește sau se lățește în slabele puteri ale pripitei și neînchegatei noatre activități. N-o înțeleg cum uită, așa de lesne, un trecut atît de apropiat, în care părinții ei se interesau cu dor și cu iubire de tot ce era românesc, în care puneau umărul, își alăturau inimile, își întruneau aspirațiunile, își încordau toată ființa lor înțelegătoare,

[4] *I. L. Caragiale despre teatru*, p. 258.
[5] I. L. Caragiale, *Amintiri, nuvele, povestiri*, București, 1962, p. 8.
[6] D. D. Racoviță-Sphinx, *Teatrul nostru*, în *Revista nouă*, București, 1888, nr. 2.
[7] *I. L. Caragiale despre teatru*, p. 153.
[8] D. D. Racoviță-Sphinx, *Teatrul nostru*, în *Revista nouă*, București, 1888, nr. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

numai spre o țintă : rădicarea și propășirea românismului în toate ramurile''[9]. Racoviță-Sphinx nu-i uită nici pe mahalagiii de la ,,Grădina cu Cai'', pe cei care ,,făceau haz de drăciile băeților'' și în fața cărora pentru o scurtă vreme Iulian e ,,actor mare'', dar pare să uite mitocănimea adunată la galerie care se dă în spectacol și pe care o surprinde cu veselă ironie Caragiale : ,,erau peste cinci sute de mitocani sus, înfierbîntați ca la orice praznic : vorbeau, rîdeau, se certau ; ședea unul peste altul ; țipa unul strivit, ceilalți făceau chef — ceva nespus''. Fără a le păsa de restul spectatorilor, ,,mitocanii'' își ,,dau replica'' dintr-un capăt în celălalt al galeriei. Niță al Zamfirii, familiarizat cu ,,Templul Taliei Române'', i se adresează vecinului : ,,vezi nene, mitocanii din Tîrchilești și dă pă la Bonaparte a-nceput și ei să vie la teatru''[10]. Dacă Caragiale îl privește pe mitocan ca pe un produs al societății și îl prezintă fără să tragă concluzii, Racoviță-Sphinx nutrește față de el un sentiment de acut dispreț, considerînd că mulțimea incultă degradează și frînează mersul înainte al teatrului. El clasifică publicul nu numai în funcție de mediul din care provine, ci și în raport cu cultura pe care o posedă.

Reacțiile și comportamentul spectatorului sînt indicii ale apartenenței lui sociale, nu mai puțin însă cultura lui reprezintă pentru cronicar elementul de discernere, analizare și sistematizare a ,,straturilor'' de public, a forțelor care le animă și le bîntuie, a variațiilor pe care le determină ele în evoluția teatrului, în ,,linia de conduită cea bună'' a culturii teatrale : ,,. . . De altă parte, publicul nostru e cît se poate de curios. Avem un supra-strat mai luminat, c-o educațiune artistică pripită, dar cu pretențiuni exagerate, nejustificate ; avem masa semi-cultă, periculoasă și nestatornică ; avem, în al treilea rînd, stratul de jos care abia știe să citească. O astfel de împărechere de elemente, între care transiția e prea abruptă, este publicul la care se face apel să susțină teatrul național. Să nu uităm că, mult-puțin cît pot pricepe și simți, două din elemente, cele din urmă, sunt corupte prin neștiința și nechibzuința celor din teatru, de mai nainte ori mai de curînd. Dar, așa sau altfel, publicul nostru e azi îndărătnic, mai indiferent decît oricînd, a uitat drumul spre teatru, sau nu vrea să vie. Și se știe ce rău e cînd vadul s-a stricat. Cu jandarmii nu-l poți aduce, cu spectacole de cafenele nu trebuie să-l atragi ; rămîne să-i se facă, de unii și de alții, o morală platonică — să-l ia drept un elev leneș din liceu. Cînd împlinirea unei datorii nu isvorăște însă din convingerea formată, din intuziasm, ori chiar numai din plăcere, ci este stoarsă cu sila, ca chestiune de amor propriu, de vanitate, de simplă modă trecătoare, desigur mai bine e să nu te reazimi de dînsa, decît să fii expus, în tot minutul, la capriț unei suveranități vecinic schimbătoare. Iată, dar, încă un vinovat — publicul. Față cu talentele mari, față cu operele de artă, publicul a fost, este și va fi, pretutindeni și în orice timp, asemenea unui minor emancipat și lăsat în voia lui. Pentru aceasta trebuie ca omul ce trece cu mult măsura comună să plece fruntea și să vorbească în placul roiului vulgar ? Se cade oare ca o instituțiune națională, pentru înaintarea căreia se fac sacrificii bănești, să ajungă întreprindere de răspîntie, în care succesul să fie măsurat cu aplausele galeriei, unde progresul să se cresteze după rețeta serală ? Înțeleg însă prin public teatral media culturală a societății luată la un moment dat. În cazul ce ne ocupă, publicul nu este majoritatea incultă, și încă mai puțin minoritatea oricît de lustruită ar fi ; teatrul național nu trebuie să fie esclusiv nici al poporului (în sensul de vulg ; *n.n*), nici al stratului de sus ; scena românească n-are să se îngrijească nici de satisfacțiunea celor mulți, arătîndu-le la miezul nopții pe criminal pedepsit și pe inocent cu răsplata în mînă, nici de surîsul binevoitor al omului superior care, până să-i vie adversarul la club, trece și pe la teatru. Aci stă poate tot secretul unei bune administrări a teatrului nostru național. Să cunoști puterea de pricepere, gradul de dezvoltare al acestei medii a publicului românesc și, în proporțiune, să-ți tragi linia de conduită cea bună. Și numai împlinindu-ți această datorie, să te plîngi dacă sala e goală, să te bucuri dacă e plină. N-ai atunci să te chinuiești prea mult cu gîndul dacă societatea aleasă va da năvală să asculte *La Fille du tambour* de la bulevard, ori dacă mulțimea va merge grămadă la vr-un circ oarecare''[11].

Observator al ,,fizionomiei publicului'', ca și Caragiale, interesat să capteze din fluxul manifestărilor umane determinările sociale și morale, schimbările de atitudine și comportament rezultate din întîlnirea spectatorilor cu teatrul, dar și modificările de climat și substanță pe care un public nestatornic, de neofiți și ,,prețioși'', le pretinde spectacolului, Racoviță-Sphinx a lăsat în textele sale mărturia unui moralist al epocii, modelul cultural al unei analize de stil asupra publicului de teatru în secolul al XIX-lea.

[9] D. D. Racoviță-Sphinx, *Cronică teatrală*, în *România liberă*, București, 25 ianuarie 1886.

[10] I. L. Caragiale, *Amintiri, nuvele, povestiri*, p. 29.

[11] D. D. Racoviță Sphinx, *Teatrul nostru*, în *Revista nouă*, București, 1888, nr. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE ŞI DOCUMENTE

DATE NOI CU PRIVIRE LA „SOCIETATEA ROMÂNEASCĂ CANTATOARE THEATRALE" (1847—1848)

Activitatea „Societăţii româneşti cantatoare theatrale" reprezintă un moment demn de remarcat din istoria teatrului în Transilvania, luminînd faţetele unui admirabil militantism pentru un teatru gîndit în această parte a ţării ca modalitate eficientă de educaţie socială şi naţională.

Mentorul „Societăţii..." a fost Iosif Farkas, cunoscut în Transilvania şi Banat prin stăruitoarea sa activitate de animator şi actor, dar, mai ales, prin organizarea spectacolului din 8 iulie 1846 de pe scena arădeană, de fapt prima reprezentaţie în limba română la Arad dată de o trupă teatrală profesionistă maghiară. Această întreprindere nu era întîmplătoare şi reflecta o cunoscută strategie ce viza rîvnitele încasări obţinute din partea publicului român, încasări care ar fi putut asigura existenţa, altminteri precară, a trupelor profesioniste maghiare.

Credem că nu este lipsit de interes să stăruim asupra acestui spectacol din 8 iulie 1846, deoarece este posibil ca el să fi dat ideea turneului „Societăţii...", după cum este posibil ca planul de înfiinţare a „Societăţii..." să fi existat încă înainte de desfăşurarea spectacolului menţionat. Că acest spectacol a fost pregătit din timp o dovedeşte nu numai o notă apărută în *Arader Kundschaftsblatt* [1] cu patru zile înainte de reprezentaţie, ci şi afişul în limbile română şi maghiară, aflat în Biblioteca „Széchényi" din Budapesta [2], pe care îl reproducem integral în continuare:

„ARAD
ÎN TEATRUL OBIŞNUIT
Miercuri în ziua de 8 iulie 1846
ÎN REGIA LUI SEN. FARKAS IOSIF

(pînă aici textul este în limba maghiară; urmează textul în limba română):

DOI CAIMACI SAU UITUCI
COMEDIE într-un act de KOTZEBUE
traduse de I. P. AVOCAT
PERSOANELE
VÎNTOASE, Maiorul — FOTA
ILIANA, Fata lui — ROZA
ÎNCÂLCILĂ, căpitanul — FARKAS
CORNELIE, feciorul lui — FINTA

(textul afişului continuă în limba maghiară):

Ideea în care trupa a îndrăznit să prezinte această noutate, cu totul o încercare excepţională a seniorului Iosif Farkas care acum şapte ani a avut norocul ca o iarnă întreagă să conducă trupa în calitate de director, este pentru ca jumătate din venitul încasat azi să fie oferit de trupă în mod voluntar pentru ajutorarea lui, pentru că a avut îndrăzneala dar, mai ales, a răspuns la îndrumarea înflăcărată a altora în crearea acestei idei.

Cu adînc patriotism, cerem sprijinul publicului experimentat, să ne ia în graţia lui.

Seniorul Farkas Iosif".

Am reprodus integral textul afişului aflat la Biblioteca „Széchényi" din Budapesta, deoarece el a fost transcris doar parţial de istoricul maghiar de teatru Béla Váli, în cele două cărţi ale sale, *Az Aradi Színészet története* [3] şi *Szuper Károly színészeti* [4]. Este interesant că în ciuda faptului că cele două cărţi se referă la acelaşi spectacol, relatările diferă. Szuper arăta că trupa a venit de la Seghedin „numai pentru cîteva reprezentaţii, cu un grup mic de actori, nici măcar cu capul de afiş al trupei, primadona Déryné, şi fără bagaje şi decoruri, pe motiv că la Arad exista un teatru bine dotat" [5]. La 27 iunie 1846, trupa lui Kilenyi şi Farkas se afla la Arad spre a pregăti evenimentul ce urma să se desfăşoare cîteva zile mai tîrziu, la 8 iulie, întîiul spectacol în limba română al unei trupe teatrale profesioniste maghiare, spectacol care a obţinut cele mai mari încasări din întregul turneu. Despre cei patru interpreţi ai specta-

[1] *Arader Kundschaftsblatt*, nr. 27, 4 iulie 1846, p. 197.
[2] Copia afişului se află la Muzeul Teatrului Arădean.
[3] Arad, 1889.
[4] A se vedea *Naplója* (Jurnal), 1830—1850.
[5] *Ibidem*, p. 29.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 33, P. 79—81, BUCUREŞTI, 1986.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

colului cu piesa *Doi uituci* de Kotzebue s-au ştiut puţine lucruri şi, uneori, inexacte, datorită preluării *ad litteram* a relatărilor eronate ale lui Béla Váli, în cărţile menţionate.

Iosif Farkas a sosit la Arad încă în stagiunea 1838—1839, ca director al unei trupe teatrale maghiare, şi era cunoscut ca posibil organizator şi interpret al unui spectacol în limba română. El a avut, totodată, misiunea de a găsi încă trei actori care să cunoască limba română. Unul a fost Fota Ludovic, angajat de mai multă vreme la Cluj, care a venit de la Györ anume pentru spectacolul în limba română. Al doilea actor a fost Finta, iar al treilea, o actriţă de fapt, Rozalia, care a fost prezentă încă în anul 1839 la Arad.

Studiile de istorie a teatrului românesc menţionează acest eveniment după un secol de la desfăşurarea lui. Astfel, primul istoric de teatru care se referă la spectacolul din 8 iulie 1846 a fost Ştefan Mărcuş [6], care însă îl citează pe Iosif Pataki, şi nu pe Béla Váli. În anii care au urmat, au mai apărut scurte ştiri despre spectacolul în discuţie, dar numai în varianta propusă de Béla Váli. La fel precizează şi profesorul Ion Breazu în cartea sa, *Contribuţii la istoria teatrului românesc din Transilvania* [7].

Traducerea piesei lui Kotzebue a fost făcută de avocatul arădean Ioan Popovici. Pe afiş, traducerea era semnată prin iniţialele „I. P. AVOCAT". Probabil că acesta a lucrat luni de zile pentru a da versiunea românească a piesei lui Kotzebue. Dar pe ultimul rînd al afişului apare precizarea : „mai ales la îndrumarea înflăcărată a altora în crearea acestei idei", ceea ce înseamnă că iniţiativa unui spectacol în limba română jucat de o trupă teatrală maghiară nu a putut veni decît din partea românilor arădeni. Ioan Popovici [8], avocat (între anii 1854—1861) şi director al Preparandiei arădene (din 16 aprilie 1853 pînă la 10 octombrie 1864) din însărcinarea Ministerului cultelor şi instrucţiunii publice din Viena [9], a fost unul dintre fruntaşii vieţii publice şi culturale din această parte a ţării. „Bărbat de ştiinţă care vorbeşte şi scrie în cinci limbi", după cum precizează istoricul maghiar Sándor Márki [10], Ioan Popovici a jucat teatru în cadrul „Societăţii de citire", alături de alţi diletanţi români, sirbi, germani, maghiari şi este traducătorul a cinci piese de teatru, în afara spectacolului cu *Doi uituci* de Kotzebue, din 8 iulie 1846, precum şi interpretul unor roluri în nu mai puţin de zece spectacole, desfăşurate pe scena arădeană. În timpul revoluţiei din 1848, Ioan Popovici, ca deputat (cu nr. 79) în Consiliul revoluţionar al oraşului Arad, a militat cu însufleţire pentru drepturile românilor în Transilvania, pentru înţelegere şi bună vecinătate între naţionalităţi, arătîndu-se a fi o remarcabilă personalitate a vieţii politice şi culturale din Transilvania mijlocului de secol al XIX-lea.

Iniţiator al spectacolului din 8 iulie 1846 şi mentor al „Societăţii româneşti cantatoare theatrale", Iosif Farkas [11] a fost unul dintre primii actori care în anul 1821 au inaugurat frumoasa clădire din piatră de la Cluj, fiind recunoscut în acel moment drept „un actor bun şi un dansator excelent" [12]. De la Cluj, trupa pleacă în turneu la Braşov, unde Iosif Farkas are prilejul să execute în faţa prinţului Ghica — desigur, în cadrul spectacolului — „un dans, primit cu multă simpatie" [13]. Probabil un dans românesc, deoarece asemenea dansuri se aflau în repertoriul său. În anul 1823 Iosif Farkas se află din nou la Braşov, evoluînd în spectacolele în limba română : *Vecinătatea periculoasă* şi *Ceasul de seară* de Kotzebue, atît în calitate de actor, cît şi ca excelent dansator. Deci, dacă la douăzeci de ani Farkas interpreta roluri în limba română înseamnă că o cunoştea foarte bine, astfel încît îşi găsesc explicaţia atît spectacolul din 8 iulie 1846, cît şi activitatea sa ca director în cadrul „Societăţii . . .". Ca dansator, Farkas efectuează un turneu [14], mai întîi la Paris, apoi la Viena (unde dansează în faţa lui Franz Iosif şi este decorat) şi la Buda, fiind totodată şi profesor la o şcoală particulară de dans. În zilele de 12, 19 şi 26 ianuarie 1834, Iosif Farkas se afla la Arad, predînd, în sala hanului „Cei trei crai", cursuri de dans, iar în acelaşi an, la 13 aprilie 1834, interpreta la Budapesta un rol în piesa cu subiect românesc *Elizena din Bulgaria sau Pădurea Sibiului*, precum şi un dans românesc primit de public cu plăcere [15]. „Actor total", personalitate artistică complexă, la 1 iunie 1834 el prezintă la Pesta „un joc mut cu dansuri", o pantomimă sub genericul *Asszonyi Estrenya* [16]. În acelaşi an 1834, Farkas apare de mai multe ori pe scena din Cluj, pentru ca trei ani mai tîrziu să joace la Seghedin în trupa lui Celestin Pergö, cu care va susţine stagiunea principală a anilor 1837—1838 la Arad. În anul 1839 este invitat la Pesta, ca actor în cadrul Teatrului Naţional, unde nu rămîne multă vreme, deoarece doreşte să-şi organizeze o trupă a sa, ambulantă, aşa după cum relevă „Apelul" pe care îl face ziarul

[6] *Thalia română*, Timişoara, 1946.

[7] Cluj, 1956, p. 312.

[8] S-a născut la 12 august 1819, la Beiuş.

[9] Cf. Teodor Botiş, *Istoria şcolii normale . . .*, 1922, p. 407.

[10] *Arad, vármegye es Arad Szabad Királyi város története* (Istoria comitatului Arad şi oraşului liber regal Arad), Arad, 1895, p. 767.

[11] S-a născut în anul 1803, la Gyöngyös, iar la 10 ani se evidenţiase ca bun dansator, plecînd în turneu cu o trupă ambulantă.

[12] Aladár Schöpflin, *Szineszeti Lexicon* (Enciclopedie teatrală), vol. I, Budapesta, 1831, p. 477.

[13] Miklos K. Papp, *Magyar Szineszet Történetéhez : Történeti Lapok* (Adaos la istoria artei teatrale : Pagini teatrale), II, nr. 6, 1875.

[14] Aladár Schöpflin, *op. cit.*, p. 477.

[15] A se vedea *Honmüvész* (Artist al poporului), nr. 16 1834.

[16] Iosif Bayer, *Nemzeti Játéksin története* (Istoria teatrului naţional), vol. II, Budapesta, 1887, p. 448.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Hónmüvész[17], apel din care reiese că avea garderobă și recuzită tehnică proprii. Nu izbutește să-și mențină propria-i trupă multă vreme și în stagiunea 1839—1840, ca și în următoarele două, pînă în anul 1842, se va afla la Cluj, angajat în trupa lui Kilényi, cu care efectuează turnee la Brașov, Oradea și Hunedoara. În anul 1846, Farkas este din nou la Seghedin, unde se pregătește pentru spectacolul din iulie de la Arad, precum și în vederea organizării „Societății românești cantatoare theatrale". Din anul 1848 Farkas se află la Cluj, de astă dată bolnav. La 5 aprilie 1851 este sărbătorit cu prilejul reprezentării piesei *Jubileu sau Visul unui artist*. Cronicarul notează : „În ciuda celor 60 de ani, a dansat foarte ușor și fără greșeală"[18]. La 16 iulie 1851 a dat ultimul spectacol în folosul său cu piesa *Friederich I*[19]. Interesant este faptul că el nu era numărat printre cei mai mari actori maghiari, de aceea în anul 1833, cînd a plecat la Pesta, „publicul a considerat că nu este o pierdere mare"[20].

Dar Iosif Farkas — actor, director, autor de pantomime, regizor, dansator și profesor de dans — a avut merite incontestabile în mișcarea teatrală transilvăneană, fiind conducătorul „Societății românești cantatoare theatrale". Aceasta s-a constituit din cîțiva actori profesioniști maghiari (Iosif Farkas, Ștefan Iakab, Florian Venter și doamna Rozalia), care cunoșteau limba română, și diletanții români : Seracin și soția, Brediceanu (Bredicean), Gurman, Bocșa (Boxa), Maniul, Stoicici, Marin, Popovici, D-șoara Szerena (Serena). La Brașov li s-au alăturat Istrătescu, Linca și Barbu. Cei 17 membri ai „Societății..." au plecat din Lugoj, plini de entuziasm, într-un turneu în Transilvania : Sibiu (martie 1847), Lipova, Deva. Este foarte posibil ca „Societatea..." să fi susținut spectacole și la Arad ; nu trecuseră decît patru luni de la spectacolul lui Farkas și în acel moment, atît în februarie cît și în martie, teatrul din oraș a fost liber, nefiind angajată nici o trupă. Piesa lui Kotzebue, *Doi uituci*, tradusă de Ioan Popovici, se află din nou în repertoriul lui Farkas, fiind reprezentată la Brașov, la 11 aprilie 1847. Afișul menționează sub titlul piesei „Joc voios într-un act, întors de Popovici în Arad". În același spectacol, în completare, s-a jucat și *Căsătoriții vii și morți*, „Joc voios cu cîntări într-un act, întors de Popovici". Desigur, acest „Popovici" este una și aceeași persoană cu Ioan Popovici, tînăr intelectual arădean, prezență activă în viața politică și culturală din această parte a țării. „Societatea..." își continuă turneul la Sibiu, Făgăraș și Brașov, cu intenția de a ajunge și la București. Conducătorul ei dorise să reediteze turneul făcut de Elek Pály, care în anul 1840, cu „Societatea ungurească de teatru", a jucat în capitală în limbile română, maghiară și germană, turneu larg comentat de profesorul Ion Breazu[21]. Iosif Farkas nu a mai ajuns la București din cauza dezastrului financiar (Foti renunțînd să mai subvenționeze trupa) și va da reprezentații la Orăștie. Este posibil ca „Societatea românească cantatoare theatrale"[22] să-și fi continuat turneul și în alte orașe din Ardeal ; la începutul anului 1848 însă ea se desființează, iar pe directorul ei îl găsim angajat într-o nouă trupă teatrală, la Cluj.

Prin rememorarea activității desfășurate de Iosif Farkas și a spectacolului în limba română din 8 iulie 1846, jucat pe scena arădeană, am încercat să restituim și să aducem în discuție pagini memorabile ale mișcării teatrale din Transilvania și nu numai ale acesteia.

LIZICA MIHUȚ

[17] A se vedea nr. 28, 8 aprilie 1841.

[18] A se vedea *Kolozsvári Lapok* (Pagini din Cluj), Cluj, nr. 200, 10 aprilie 1851, p. 793.

[19] A decedat în toamna aceluiași an, 1851, la Cluj.

[20] Aladár Schöpflin, *op. cit.*, p. 73.

[21] *Contribuții la istoria teatrului românesc din Transilvania*, p. 304—309.

[22] A se vedea, pentru activitatea „Societății românești cantatoare theatrale" (1847—1848), *Istoria teatrului în România*, vol. I, București, 1965.

6—c. 2360

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CRONICA VIEȚII ȘTIINȚIFICE

AGENDA COLOCVIILOR ȘTIINȚIFICE ALE INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI (1985)

8 mai

FLORIAN POTRA, *„Pe aici nu se trece" sau filmul luptei antifasciste*

MIHAI FLOREA, *Teatrul popular și muncitoresc, formă superioară a teatrului de amatori*

MANUELA CERNAT, *Dimensiunea umanistă a filmelor românești de război*

6 iunie („Spectacolul = loc de intîlnire a artelor")

IOANA MĂRGINEANU, *Spectacolul ca „operă de artă integrală"*

DANIELA GHEORGHE, *Modalități de construire a simbolului în spectacolul teatral*

DAN JITIANU, *Sinteza scenografică*

HORIA HORȘIA, *Scenografia, proiectul unei iluzii și (sau) unei utopii*

CORNELIU CEZAR, *Rolul muzicii în spectacol*

MAGDA CÂRNECI, *Spectacularul, un simptom al plasticii contemporane*

OLTEEA VASILESCU, *„Confluența artelor" în comedia cinematografică românească*

FLORIAN POTRA, *Spațiul cinematografic*

17 octombrie

CORNELIU-DAN GEORGESCU, *Reflecții asupra arhetipurilor muzicale*

7 noiembrie („Structuri artistice medievale și artele românești contemporane")

ADRIANA ȘIRLI, *Structuri muzicale de tip bizantin în creația contemporană românească*

OCTAVIAN NEMESCU, *„Metabizantinirikon", piesă pentru solist și bandă magnetică*

13 decembrie

OLGA FLEGONT, *Originile și tradiția „formei sonore" în textele teatrului românesc vechi*

LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU, *Originalitate și stil în „Cîntecele de pustiu" de Constantin Silvestri*

18 decembrie („Contribuții românești la patrimoniul cultural universal")

OLTEEA VASILESCU, *Un reprezentant român al expresionismului*

ADRIANA ȘIRLI, *Cîteva observații privind contribuția românească la tradiția muzicală de tip bizantin*

GEORGE CHIRIȚĂ, *Camil Petrescu și perspectivele teoriei teatrului*

AL X-LEA FESTIVAL INTERNAȚIONAL „GEORGE ENESCU" — SIMPOZIONUL DE MUZICOLOGIE, BUCUREȘTI, 1985

Odată cu manifestările muzicale, cea de a X-a ediție a Festivalului Internațional „George Enescu" (București, septembrie 1985) a găzduit, ca și în alte ediții anterioare, o intîlnire științifică între muzicologi din mai multe țări. În sala Conservatorului „C. Porumbescu", sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste și a Uniunii Compozitorilor și muzicologilor, peste 20 de muzicologi au susținut un dialog substanțial. În centrul atenției a stat bineînțeles opera lui George Enescu și alături de ea și creația contemporană. Un context cuprinzător, deci, care a permis modalități de abordare și interpretări diverse.

Inepuizabilă în bogăția ei, opera enesciană și-a vădit odată mai mult polisemia generatoare de idei, de lecturi innoite, dezvăluindu-și mereu alte fațete. Ideea principală ce se desprinde din revenirea asupra creației marelui muzician este actualitatea ei, perpetuarea ei prin spiritul

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 33, P. 82–85, BUCUREȘTI, 1986.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

muzicii românești contemporane; a subliniat-o în cuvîntul său introductiv Nicolae Călinoiu, Președintele Uniunii Compozitorilor, precum și alte luări de cuvînt, asemenea comunicărilor semnate de Vasile Tomescu, Octavian Lazăr Cosma, Vasile Donose, Doru Popovici. Analize de detaliu conduse de pe poziții personale sau prezentări de documente au ilustrat în mod util idei generale sau au prilejuit cunoașterea unor aspecte inedite (menționăm aici comunicările muzicologilor Patricia Miller din S.U.A., Hildegard-Emilie Schmidt din R.F.G., Grigore Constantinescu, Liliana Gherman, Constantin Stihi-Boos). Tentative de a deduce linii sintetice din suprafețe mai largi ale biografiei și operei enesciene, precum și din exegezele cărora acestea le-au dat naștere s-au concretizat în comunicările prezentate de Ivan Hlebarov — R. P. Bulgaria, Tiberiu Olah, Clemansa Liliana-Firca, Mihai Ghircoiașiu, Iosif Sava, Mircea Voicana, Ada Brumaru. Ca o completare a tematicii enesciene, o demonstrație a ecourilor ei în actualitate au constituit-o cele două comunicări referitoare la creația contemporană românească prezentate de Alexandru Leahu și de Luminița Vartolomei.

Cîțiva oaspeți străini au adus în acest context informații interesante despre viața și creația muzicală din țările lor. Astfel, Raimund Woelbing a vorbit despre realitățile artistice din R.D.G., iar muzicologul Leonid Grabowski din U.R.S.S. a analizat raporturile dintre folclor și creația muzicală contemporană sovietică.

Moment important în complexul de manifestări ale Festivalului „George Enescu", simpozionul de muzicologie a demonstrat odată mai mult prezența activă a disciplinei noastre în peisajul cultural actual.

ELENA ZOTTOVICEANU

SIMPOZIONUL „MUSICA ANTIQUA EUROPAE ORIENTALIS", BYDGOSZCZ, 1985

În zilele de 5—9 septembrie 1985 a avut loc la Bydgoszcz, în Polonia, cel de al VII-lea Festival Internațional „Musica Antiqua Europae Orientalis", manifestare de înaltă ținută științifică, cea mai importantă de acest fel organizată de țările socialiste.

La simpozionul organizat în cadrul acestui Festival, România a fost reprezentată de o delegație a Uniunii Compozitorilor alcătuită din cinci muzicologi: Prof. dr. Romeo Ghircoiașiu, Hrisanta Marin, Adriana Șirli, dr. Sebastian Barbu-Bucur, Titus Moisescu.

Comunicările susținute de delegația noastră au abordat fie subiecte de ordin teoretic (H. Marin, *Raport preliminar la studiul Kekragariilor*; A. Șirli, *Date noi asupra modurilor postbizantine* — ambele în limba engleză), fie de ordin istoriografic (S. Barbu-Bucur, *Ivașcu Vlahul „Protopsaltul Curții Ungrovlahiei" — în manuscrisele psaltice de la Muntele Athos*; R. Ghircoiașiu, *Muzică și poezie în țările române în secolul al XVI-lea* — ambele în limba franceză; și Titus Moisescu, *Un catalog al celor angajați în arta muzicii bizantine de-a lungul timpului — Ms. BAR. gr. 923* — în limba engleză).

Comunicările delegației române au stîrnit un viu interes, incitînd asistența la întrebări și comentarii. De asemenea, pe durata simpozionului au avut loc discuții de ordin științific atît pe marginea comunicărilor audiate, cît și asupra unor probleme de mare interes pentru muzicologii români, purtate cu ceilalți participanți la această sesiune: Gregorios Stathis (Grecia), Diane Touliatos-Banker, Miloš Velimirović, Nikolas Shidlowsky (S.U.A.), Jorgen Raasted, Nina Konstantinova (Danemarca), Danica Petrović și Dimitrije Stefanović (Iugoslavia), Elena Tonceva, Svetlana Kujumgieva (Bulgaria).

Fiecare dintre cele patru zile ale simpozionului a fost prezidată de cîte o personalitate marcantă a bizantinologiei mondiale (Uspenski — U.R.S.S.; Tonceva — Bulgaria; J. Raasted — Danemarca; Stefanovic — Iugoslavia).

În cuvîntul de încheiere a lucrărilor D. Stefanovic a mulțumit tuturor delegaților pentru participare și a ținut să sublinieze impresia unanimă că există în prezent o generație tînără de cercetători, formați în general pe lîngă cîte un profesor, cercetători cu multă personalitate și forță intelectuală — citînd între ei și pe H. Marin și A. Șirli.

Un alt aspect al prezenței românești la simpozion l-au constituit volumele de paleografie muzicală românească recent apărute la Editura muzicală, pentru care s-au exprimat cuvinte unanime de apreciere. A fost remarcată valoarea documentelor, ca și aceea a studiilor referitoare la ele, contribuția lor la elucidarea unor probleme de mare interes ale bizantinologiei.

Dată fiind valoarea aportului românesc la cultura sud-est europeană s-a hotărît publicarea, de către comitetul de organizare a festivalului și de comitetul de redacție al acestuia (al cărui reprezentant din partea română este Titus Moisescu), a unui manuscris de la Putna (BAR 283). Ulterior se preconizează publicarea și a altor monumente muzicale românești.

În ceea ce privește organizarea simpozionului trebuie menționată grija organizatorilor de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a cuprinde toate comunicările în *Actele* acestei sesiuni. Comunicările sosite după termenul de predare anunţat au apărut în *Supplementum*.

De asemenea, fiecare zi a simpozionului s-a încheiat cu cîte două concerte de muzică veche, răsăriteană şi occidentală; în acest fel s-a creat un cadru sonor adecvat, deosebit de instructiv pentru participanţi şi, nu mai puţin, pentru publicul larg, care a umplut seară de seară sala de concerte a Filarmonicii Pomorska din Bydgoszcz. Printre formaţiile invitate s-a aflat şi corul bărbătesc *Monodia*, condus de dirijorul corului filarmonicii din Iaşi, Ioan Pavalache. Programul ales — muzică veche, în cea mai mare parte românească — şi interpretarea de mare expresivitate artistică au stîrnit entuziasmul unanim. Ca o paranteză, vom adăuga că o parte dintre melodiile prezentate de „Monodia" au fost transcrise de doi dintre participanţii la congres, Adriana Şîrli şi Sebastian Barbu-Bucur.

Sentimentul împărtăşit atît de oaspeţi, cît şi de gazdele simpozionului a fost că muzica veche reprezintă un tezaur încă insuficient explorat, care ni se revelează de fiecare dată mai complex, mai profund, atît la nivel teoretic, cît şi la nivelul emoţiei artistice.

CĂLĂTORII DE STUDII ÎN SUEDIA ŞI R.S.F. IUGOSLAVIA

În ultima vreme am avut prilejul să efectuez două călătorii în străinătate — în Suedia şi în R. S. F. Iugoslavia.

Ca oaspete al Institutului suedez, am beneficiat de un program foarte bine organizat de vizite şi contacte cu diferite instituţii muzicale reprezentative. Am putut astfel să mă informez asupra vieţii muzicale suedeze, metodelor de lucru, scopurilor şi realizărilor.

M-a impresionat în mod deosebit minunatul Muzeu al Muzicii care pe lîngă aspectul muzeal, informativ are o viaţă intensă, o relaţie constantă şi multiplă cu publicul — de la cei foarte mici care vin acolo să se joace cu instrumentele şi învaţă cu acest prilej o seamă de lucruri despre muzică, pînă la artişti sau constructori de instrumente amatori şi profesionişti.

Am vizitat Institutul de muzicologie de la Uppsala a cărui activitate este legată mai cu seamă de procesul de învăţămînt; în prezent preocupările grupului de cercetare merg către studiul aspectelor de limbaj muzical — ritmul de exemplu — din punct de vedere psiho-fiziologic, în primul rînd.

Totodată am avut şi mandatul de a participa ca delegată la Conferinţa internaţională a Orchestrelor simfonice europene care a întrunit reprezentanţi din 22 de ţări. Sub genericul „Viitorul orchestrei simfonice" s-au dezbătut timp de 3 zile probleme centrale ca de exemplu: politica repertorială, atitudinea orchestrelor faţă de muzica nouă, educarea publicului, orchestra simfonică şi noile medii, formarea instrumentistului de orchestră, probleme economice etc. În cadrul discuţiilor mi s-a oferit posibilitatea de a expune cîteva aspecte legate de prezenţa muzicii contemporane româneşti în programele de concert, de importanţa muzicii noi în viaţa noastră muzicală.

În Iugoslavia, la Belgrad, în afara muncii de bibliotecă, am avut prilejul fericit ca la invitaţia postului de radio Belgrad, să prezint o emisiune de 90 de minute despre creaţia contemporană românească ilustrată de exemple muzicale substanţiale din muzica lui George Enescu, Wilhelm Berger, Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Theodor Grigoriu, Şerban Nichifor etc.

ELENA ZOTTOVICEANU

DOCUMENTARE ÎN DANEMARCA

În primăvara anului 1985 am fost invitată de către Institutul de filologie medievală greacă şi latină al Universităţii din Copenhaga, sediul faimosului centru de studii muzicale medievale bizantine şi principala sursă de publicaţii de manuscrise în facsimile sau în transcriere — Monumenta Musicae Byzantinae — să ţin două prelegeri şi să particip împreună cu cercetătorii de muzică bizantină de aici la un program de lucru comun.

Sub îndrumarea renumitului bizantinist prof. dr. Jørgen Raasted s-a iniţiat în urmă cu cîţiva ani cercetarea manuscriselor de tip stihirar pentru determinarea legilor de evoluţie ale cîntărilor cuprinse în aceste colecţii. Interesată fiind de această problemă întrucît la B.C.U.-Iaşi există un asemenea manuscris (sub cota IV/39) din perioada bizantină a secolelor XIII—XIV care urmează să fie publicat de către Editura Muzicală, m-am integrat cu mult interes proiectului propus de colegii danezi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În decursul celor 5 săptămîni am avut posibilitatea să investighez aproximativ 80 de manuscrise aflate în colecţiile Institutului din epoca bizantină şi să compar repertoriul acestora cu cel al ms. IV/39 concentrîndu-mă asupra acelor stihiri nestereotipe (ca de pildă Τῆς ὀρθοδόξου πίστεως şi Δοξαστικὰ din Vinerea Mare) ce se constituie ca date importante în stabilirea unei tipologii. În urma comparării versiunilor melodice ale acestor stihiri din diverse manuscrise şi a analizării particularităţilor pe baza unui program de calculator s-a relevat faptul că documentele muzicale reprezintă un subgrup legat de o posibilă tradiţie constantinopolitană cu elemente ce se revendică vechilor surse din secolul al X-lea păstrate în notaţie-Chartres, varietate a notaţiei muzicale paleobizantine.

Rezultatele obţinute în urma acestei cercetări vor însoţi, sub forma unui studiu introductiv, publicarea în facsimil a ms. IV/39.

Lucrul în colaborare mi-a oferit posibilitatea unei documentări rapide şi eficiente facilitîndu-mi astfel descoperirea unor noi aspecte deosebit de semnificative ale culturii muzicale bizantine din perioada secolelor XIII—XIV.

HRISANTA TREBICI-MARIN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE DE LECTURĂ

ILEANA BERLOGEA

Teatrul și societatea contemporană, București, Edit. Meridiane, 1985, 340 p.

După cum se constată din majoritatea capitolelor, acest volum al Ilenei Berlogea a fost conceput, în plinătatea și, totodată, în concizia sa, ca un prilej de reevaluare a observațiilor directe și a meditațiilor unei îndelungate activități teatrologice, dusă cu neobosită pasiune pe mai multe planuri, într-o îmbinare riguroasă și fertilă. Pentru că din modul de expunere folosit, din construcția volumului, se desprind și preocupările specifice unui istoric avizat al teatrului contemporan, și însemnările sensibile ale criticului rezultînd dintr-o experiență emoțională irepetabilă, și organizarea ponderat didactică, înclinată spre o atitudine studioasă, cîntărind cu grijă geneza, evoluția, semnificația aspectelor de artă teatrală înfățișate. De astă dată, autoarea se ocupă, selectiv, de cîteva „încercări de înnoire a limbajului literar-dramatic și a celui scenic", firește într-un spațiu tipografic relativ restrîns, doar de unele dintre ele, dar aproape toate definitorii, fără cunoașterea cărora nu-i posibilă înțelegerea a ceea ce a fost teatrul (românesc și universal) într-o perioadă delimitată precis, 1960—1980.

O primă secțiune a cărții este consacrată modalităților înnoitoare din dramaturgia perioadei menționate, dar, de la început, se remarcă și se demonstrează cu exemple elocvente aria lor largă de influență, aportul adus de însuși scrisul dramatic la modificarea atît a surselor de expresivitate ale actului scenic, cît și a gîndirii teatrale în general. Astfel, în preocuparea pentru vizualitatea teatrului „absurd", la Eugen Ionescu, se subliniază modul distinct de implicare și activare expresivă a obiectelor; la Boris Vian, se comentează simbolica decorului, iar la S. Beckett, de asemenea, utilizarea semnului teatral. Căutări caracteristice perioadei sînt prezentate într-o ordine favorabilă asociațiilor și disociațiilor, sesizării afinităților, dar și deosebirilor, de obicei într-o manieră comparatistă și prin trimiteri la trecutul istoric (cînd și cît este necesar), obținîndu-se o contextualizare fluentă, mai ales artistică și ideologică, o împletire, dar și o despletire judicioasă a aspectelor de teatru românesc și străin. Le găsim, cu evidență, în precizările documentate asupra procedeelor de expresie și funcțiilor parabolei, afirmate distinct în dramaturgii de orientări deosebite. Se rețin cele spuse, chiar lapidar, despre „distrucția" eroului și conflictului — diferit motivată —, despre determinările și obiectivele imediate ale piesei scurte în anumite curente, tendințe teatrale, locuri și timpuri, despre intențiile programatice ale dramei documentare germane, ale textelor lucide și subiective totodată, datorate „furioșilor" englezi sau scriitorilor de culoare din Statele Unite, despre teatralitatea hiperbolică a piesei politice italiene, în comparație cu practicarea sa la noi, multiplele reușite devedind aprofundarea originală a unui concept dramaturgic care nu se mai limitează la modalitatea agitatorică.

Un comparatism explicit sau implicit, efectiv sau posibil (de întreprins de către cititor) străbate paginile cărții și în a doua secțiune a sa, *Din universul scenei*. Este un univers cuprins în tendințele sale creatoare esențiale, prin grupări teatrale și personalități regizorale reprezentative, de la noi sau din alte părți: „Living Theatre" al lui Julian Beck și Judith Malina, „Laboratorul" lui Grotowski, „Open theatre" al lui J. Chaikin, „Bread and Puppet" al lui Peter Schumann, teatrul ambiental realizat de Luca Ronconi, Peter Brook și conceptul său de „spațiu gol", teatrul de intensă vizualitate, practicat de Szajna și Kantor, de Richard Foreman și Robert Wilson, de Giuliano Vasilică și Memé Perlini, foarte divers, totuși, în formele și intențiile sale. Biografia și fișa de creație a fiecăruia (uneori, prea concentrată ca în cazul lui Tovstonogov), prezentarea și aprecierea unor spectacole importante — pentru un program artistic, pentru un stil, pentru o carieră — alcătuiesc, îndeobște, o concludentă desfășurare de medalioane și microportrete. Un paragraf aparte se ocupă de școala regizorală românească și numeroșii ei reprezentanți (de la Liviu Ciulei, Horea Popescu, Lucian Pintilie, Dinu Cernescu, Crin Teodorescu, Valeriu Moisescu la Cătălina Buzoianu, Anca Ovanez, Aureliu Manea), într-o schiță istorică a pozițiilor și opțiunilor de artă teatrală, a implini-

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 33, P. 86—92, BUCUREȘTI, 1986.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rilor scenice. În regia contemporană, autoarea discerne trei direcții principale de manifestare: teatrul adevărului social și psihologic, teatrul brechtian și teatrul de maximă teatralitate — fiecare explicat în paragrafe separate și exemplificat prin opera unor regizori prestigioși de pe diferite meridiane, printre care și Liviu Ciulei, H. Popescu, Lucian Pintilie, Andrei Șerban, Cătălina Buzoianu.

După cum mărturisește în prefață, Ileana Berlogea a dorit „ca prezenta lucrare să-i fie cititorului un ghid util în peisajul atît de complex, de bogat și variat al teatrului văzut ca important factor component al vieții societății contemporane". Autoarea poate fi sigură că a realizat ceea ce și-a propus, iar iubitorii de teatru din țara noastră au la îndemînă, acum, un ghid consistent, deosebit de interesant.

ION CAZABAN

ION CAZABAN

Caragiale și interpreții săi, București, Edit. Meridiane, 1985, 287 p.

Dens, documentat, de o extremă concizie, cu severitatea confruntării datelor, dar și cu o largă disponibilitate sintetică în prelucrarea lor, volumul cercetătorului Ion Cazaban prezintă pentru întîia oară în bibliografia noastră „un secol de reprezentare pe scenele românești" a pieselor lui Ion Luca Caragiale, așa cum menționează însuși autorul după formularea titlului. Lucrare ambițioasă, necesară și singulară în suita bogatelor contribuții teoretice privind valorificarea dramaturgiei lui Caragiale, publicate în ultimele decenii, datorită caracterului ei total de prospectare atentă a tuturor montărilor de pe cuprinsul țării din 1879 (data debutului marelui comediograf) pînă în 1980, și valoroasei perspective exegetice care o structurează pe criteriile unei exigente istoriografii moderne.

Cu evidente dificultăți în cercetare — determinate, pentru perioada de început și perioada interbelică de puținătatea studiilor referitoare la spectacolele Caragiale, iar pentru ultimele decenii tocmai de depistarea unor dominante de fond în diversitatea bogată în referiri —, autorul își propune cîteva obiective clare, pe care le desăvîrșește cu competență: 1) relevarea elementelor definitorii ale diferitelor concepții și imagini scenice; 2) evaluarea modalităților de interpretare în evoluția lor istorică; 3) evidențierea importanței exegetice a soluțiilor regizorale validate, în timp, de critică și de public. Obiective concretizate în trei capitole analitice — *Modalități interpretative originare* (1879—1918), *În căutarea „stilului Caragiale"* (1918—1944), *Exegeze teatrale* (1945—1980) —, unul de sinteză — *Însemnări concluzive* — și unul de inestimabil aport documentar, primul fișier în materie cu mențiuni bibliografice — *Piesele lui I. L. Caragiale în repertoriul teatrului românesc (1879—1979)*.

Cercetătorul discerne, atent, termenii, disociază contrastele, evaluează particularitățile de interpretare în funcție de starea generală a momentului, sesizează germenii novatori, nu de puține ori contestați public de o critică prea rigidă în conservarea „stilului Caragiale". Menționînd opoziția simplificatoare a termenilor de *firesc* și *caricatural* în evaluarea montărilor de-a lungul timpului, ochiul perspicace al istoricului sesizează *esențializarea*, proces de investigare complexă a lumii specifice caragialiene, determinat de reformularea într-un alt moment istoric (Sică Alexandrescu) sau de o regîndire necesară în spiritul evoluției artei teatrale românești (Valeriu Moisescu, Radu Stanca, Lucian Pintilie, Liviu Ciulei). Sînt menționate și cele mai recente contribuții ale unor tineri regizori (Nicolae Scarlat, Mircea Cornișteanu, Mircea Marin, Alexa Visarion, Anca Ovanez-Doroșenco, Adrian Lupu-Magdalena Klein) și exemplele de *interteatralitate* extrase din montările lor sînt de un incitant relief.

Depășind, creator, cadrul de evocare istorică, volumul devine o veritabilă exegeză a spectacologiei caragialiene de un secol și o pasionantă pledoarie pentru modernitate autentică în gîndire, în această privință.

CONSTANTIN PARASCHIVESCU

NATALIA STANCU

Horia Lovinescu, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1985, 164 p.

Volumul Nataliei Stancu, consacrat uneia din personalitățile marcante ale teatrului românesc contemporan, poartă subtitlul *O dramaturgie sub zodia lucidității*. Această sintagmă definește o particularitate esențială a operei dramatice lovinesciene și indică totodată perspectiva unificatoare în care Natalia Stancu încadrează, cu finețe analitică și cu capacitate de sinteză, piesele scriitorului. Lectura diverselor capitole ale lucrării relevă efortul autoarei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de a surprinde corespondențele interne și organicitatea unei opere în care coexistă registrul tragic și cel comic, piesa istorică sau filosofică și cea de factură politistă, drama psihologică și parabola, structura dramatică închegată de tip tradițional și inovațiile pe planul stilului și al compoziției. Neavînd pretenția de a epuiza toate posibilitățile de interpretare a textelor lovinesciene, demersul Nataliei Stancu, remarcabil prin densitatea ideilor, prin concizia și acuitatea comentariului critic, ne oferă în schimb imaginea clară a principalelor coordonate în care se înscriu lucrările dramaturgului. Diversele criterii de abordare a operei (cronologic, tematic, stilistic) nu alterează coerența analizei, întreprinsă cu acea fervoare care trădează atașamentul cercetătorului față de obiectul studiului său și care se menține constantă de-a lungul întregii cărți. Prin stabilirea liniilor de forță ale creației lovinesciene, prin soliditatea argumentației, prin sugestiile fertile pe care le conține, volumul Nataliei Stancu aduce o notabilă contribuție în definirea teatrului lovinescian — „teatru de factură intelectuală, problematizantă, de aspirație (dacă nu chiar de esență) filosofică, prin dilemele configurate, prin interogațiile formulate".

DANIELA GHEORGHE

MIHAI RĂDULESCU

Stilistica spectacolului, Iași, Edit. Junimea, 1985, 192 p.

Incitantă prin erudiția sa substanțială, prin deschiderea sa către preocupări științifice multiple, activitatea publicistică de pînă acum a lui Mihai Rădulescu ne pregătise în (mare) parte cu tot ceea ce acest volum extinde, dezvoltă și aprofundează revelator pentru posibilitățile și importanța unor propuneri metodologice. Nu este vorba doar de o expunere teoretică de metodă, ci de o argumentare consecventă — prin analize succedîndu-se generos, ramificate, dar limpezi în funcționalitatea lor — a unei direcții de cercetare, aplicată de autor și cu alte prilejuri domeniului teatral, anume aceea a *stilisticii antropologice*. Înțeleasă ca investigație și evaluare specifică, dintr-un unghi evident interdisciplinar, ducînd însă la o fuzionare conceptuală proprie, stilistica antropologică, atentă la „mecanismele psihice permițînd perceperea stilistică a realității, expresia stilistică a acestei realități, comportamentul stilistic și situația stilistică", se dovedește, deci, adecvată pentru un *anumit* examen atît al dramei, cît și al artei spectacolului. Ca și în alte studii ale sale (cîteva reluate cu modificări, adăugiri), autorul își reafirmă predispoziția analitică — utilizînd cu pricepere instrumentarul psihologiei, antropologiei sau stilisticii — într-o strînsă corelare cu necesitatea, mereu resimțită, a unei aplicate definiri a noțiunilor proprii de lucru. Este o demonstrație științifică de un efectiv interes, deloc limitată, ci referindu-se la o varietate de modalități și stiluri teatrale.

Studiul consacrat operei lui H. Ibsen atestă o preocupare constantă a lui Mihai Rădulescu în analizele de text dramatic: manifestarea gîndirii dihotomice-antonimice nu numai la erou (Peer Gynt), dar în însăși arhitectura piesei. Este sesizată cu pătrundere trecerea de la gîndirea logică la cea stilistică *(Rața sălbatică)* și se fac disocieri pertinente între „gîndirea metonimică" *(O casă de păpuși)* și cea „metaforică" *(Constructorul Solness)*. În piesele lui Strindberg și Maxim Gorki se exemplifică, în sensul urmărit, complexitatea structurii stilistice, corelarea gîndirii metaforice cu cea dihotomică-antonimică, implicarea simbolurilor scenografice în dialogul și relațiile personajelor. Un studiu amplu despre Beaumarchais este altfel compus decît celelalte (pare un concentrat monografic), dar și în el găsim continuitatea analizei modurilor de gîndire (din replici) și comportament (non-verbal). Numeroase sînt paginile privind direct actul scenic concret, cele care aduc analiza diferențiată a unor momente de interpretare actoricească, de reprezentare regizorală, mai ales pentru a pune în discuție aspecte ale comportamentului stilistic, cu o încercare meritorie de stabilire a tropicii acestuia.

Asimilînd o bogată informare, apelînd la trimiteri aproape totdeauna utile, urmărind cu perseverență obiectivul ce și l-a propus, cartea lui Mihai Rădulescu, minuțios analitică, dar în măsura demonstrației metodologice, se arată o contribuție singulară și binevenită în cercetarea noastră teatrologică.

ION CAZABAN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ANNE E. PENNINGTON

Muzica în Moldova medievală, Bucureşti, Edit. Muzicală, 1985, 287 p.

La numărul impresionant de documente, studii şi volume dedicate cunoaşterii muzicii vechi bizantine şi de tradiţie bizantină publicate de Editura Muzicală se adaugă şi deosebit de valoroasa carte scrisă de Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală*. Autoarea (1934—1981), reputată profesoară şi cercetătoare la Universitatea Oxford, a manifestat un interes adînc pentru cultura medievală românească, interes concretizat într-o serie de cercetări ale căror rezultate de o înaltă valoare şi probitate ştiinţifică fac obiectul volumului de faţă.

Muzica în Moldova medievală cuprinde 6 studii („Şapte antologii de la Putna", „Muzica în Moldova secolului al XVI-lea", „Structura Cărţii de cîntări a lui Evstatie", „Cartea de cîntări a lui Evstatie din 1511 — cîteva observaţii", „Ştefan Sîrbu în manuscrisele moldoveneşti" şi „Un polihronion în cinstea lui Ioan Alexandru al Moldovei") elaborate în răstimpul unui deceniu şi consacrate şcolii de muzică psaltică de la Putna, unul dintre cele mai importante şi complexe centre de cultură medievală de tip bizantin existente în perimetrul românesc.

Anne E. Pennington dezvoltă şi argumentează cu mare precizie şi claritate o serie de date incitante ce devin tot atîtea ipoteze confirmate ca certitudini de rezultatele cercetării ei.

Astfel se detaşează cu pregnanţă problemele de ordin paleografic, lingvistic şi muzical pe care le relevă autoarea şi care devin tot atîtea argumente în demonstrarea tezei conform căreia cele 10 manuscrise cu notaţie muzicală bizantină şi text în limbile greacă (cea mai mare parte) şi slavonă şi răspîndite în numeroase colecţii din România şi din străinătate au fost concepute în secolul al XVI-lea în puternicul lăcaş de cultură Putna, conţinînd creaţii ale unor autori bizantini consacraţi şi — ceea ce este revelator — ale unor compozitori români. Autoarea demonstrează totodată faptul că aceste contribuţii ale creatorilor români Evstatie, Dometian şi Theodosie au avut repercusiuni adînci în păstrarea şi perpetuarea unei tradiţii de certă sorginte bizantină.

Prin forţa ideilor vehiculate şi profunzimea documentării, volumul se înscrie ca o lucrare de referinţă, model de înaltă ţinută ştiinţifică.

La finele volumului se află pertinentul eseu semnat de Dimitrie Conomos „Mănăstirea Putna şi tradiţia muzicală a Moldovei" care aşa cum spunea A. E. Pennington „constituie încă o confirmare obiectivă a originalităţii lui Evstatie şi a şcolii lui, precum şi a legăturilor ei directe cu tradiţia bizantină".

Postfaţa semnificativă prin detaliile pe care le cuprinde semnată de Titus Moisescu şi versiunea în limba română a lui Constantin Stihi Boos augmentează valoarea lucrării *Muzica în Moldova medievală*.

HRISANTA TREBICI-MARIN

HRISANTA TREBICI-MARIN

Anastasimatarul de la Cluj-Napoca, ms. 1 106, Bucureşti, Edit. Muzicală, 1985, 524 p.

Este un fapt bine cunoscut că muzicologia românească a înregistrat în ultimele decenii o diversificare tematică în care muzica bizantină constituie un domeniu de cercetare abordat nu numai de persoane izolate, ci şi o preocupare colectivă de lucru în instituţii de prestigiu, aşa cum este cazul Institutului de istoria artei.

În acest context se înscrie şi apariţia volumului *Anastasimatarul de la Cluj-Napoca, ms. 1 106*, rod al strădaniilor depuse de cercetătoarea Hrisanta Trebici-Marin, pentru a face cunoscut conţinutul unui manuscris de mare valoare pentru studiul istoriei muzicii bizantine practicate pe întreg teritoriul ţării noastre în secolele XVII—XVIII, cît şi pentru studiul evoluţiei muzicii româneşti în general. Alături de studiile şi publicaţiile lui Sebastian Barbu-Bucur asupra lucrărilor lui Filothei sin Agăi Jipei, Duma Braşoveanul, Naum Rîmniceanul ş.a. lucrarea de faţă aduce date inedite privind muzica practicată la noi în aceste secole, completînd documentaţia în acest sens; dar volumul aduce în plus şi unele unghiuri de cercetare şi metode de abordare a temelor respective cu totul noi, unele chiar originale. Lucrarea (excelentă reuşită editorială) a apărut cu sprijinul Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, în seria „Izvoare ale muzicii româneşti" (vol. VIII — Monumenta et transcripta) la Editura muzicală (redactor Titus Moisescu, tehnoredactor Carmina Cizer) şi cuprinde — în afara textului facsimilat şi transcrierea muzicii în notaţie lineară — o prefaţă succintă, dar plină de conţinut, un substanţial studiu introductiv avînd ca subdiviziuni capitolele: descrierea codicologică a manuscrisului; numerotarea colilor; textul; notaţia muzicală; ornamentarea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

manuscrisului; însemnări; conținutul manuscrisului; autorii cîntărilor, urmat de o largă expunere asupra „ehurilor existente în perioada postbizantină", care se încheie cu o foarte interesantă concluzie: „ehurile se definesc ca structuri atemporale, ca forme ce dăinuiesc oarecum independent în muzica bizantină și de tradiție bizantină" (p. 49). Ceea ce urmează constituie de fapt esența volumului și a gîndirii cercetătoarei, o nouă perspectivă a fenomenului deja abordat de cercetători români înaintași (a se vedea Gh. Ciobanu, *Raportul dintre text și melodie în muzica psaltică românească*, în *Studii de muzicologie*, vol. II, București, 1979), însă pornind de la alte premise și utilizînd alte mijloace de investigare — moderne — unele originale (așa cum am mai spus), pentru rezolvarea și valorificarea lor deplină. Este vorba de „interferența dintre text și formulele melodico-ritmice" sau, altfel exprimat de însăși autoare, „relațiile de interdependență dintre text și muzică", care pot conduce la concluzii dintre cele mai importante pentru studiul teoretic al muzicii bizantine. Este cel mai interesant moment din întreaga lucrare, după opinia noastră, cu tendința de a fundamenta și definitiva o mai veche preocupare a Hrisantei Trebici-Marin în acest domeniu.

Cum, însă, în rîndurile de față nu ne-am propus decît o succintă prezentare a volumului, ca fapt editorial, ne grăbim să felicităm călduros pe autoare pentru contribuția sa la patrimoniul muzicologiei bizantine românești, pentru metodele noi de investigație pe care le propune în domeniul cercetării, pentru deplina reușită a debutului editorial, premisa certă a viitoarelor contribuții în domeniul cercetării muzicologice din țara noastră.

MARIN IONESCU

ADRIANA ȘIRLI

Repertoriul tematic al manuscriselor muzicale bizantine și postbizantine (secolele XIV–XIX), vol. I Anastasimatarul, București, Edit. muzicală, 1986, 644 p.

În ultimul timp, toți cei care se preocupă de mersul cercetării muzicii în țara noastră, iar în cazul de față al muzicii bizantine, au înregistrat cu multă bucurie și satisfacție apariția unei foarte importante lucrări (excelent prezentată editorial). Este vorba de volumul I *Anastasimatarul* din seria ce urmează a completa *Repertoriul tematic al manuscriselor muzicale bizantine și postbizantine (Secolele XIV—XIX)*, lucrare vastă și care necesită o muncă îndelungată și foarte minuțioasă pe care și-a asumat-o tînăra cercetătoare Adriana Șirli în cadrul Institutului de istoria artei, căreia sperăm să i se alăture și alți colaboratori. Acest prim volum, editat cu sprijinul Uniunii Compozitorilor de Editura muzicală (redactor același neobosit Titus Moisescu), se constituie într-un excelent instrument de lucru, a cărui utilitate pentru toți cei ce trudesc în acest domeniu nu cred că mai trebuie demonstrată.

După „Prefață" și „Nota asupra ediției" urmează un substanțial „Studiu introductiv" (toate acestea traduse și în limba engleză), care conține o seamă de elemente menite să faciliteze atît perceperea metodei de lucru a cercetătoarei, cît și folosirea datelor cuprinse în repertoriu. Trebuie remarcat faptul că „Repertoriul" propriu zis nu este o simplă înșiruire de incipituri melodice, dar comportă și expunerea grafică (însoțită de transcrierea în sistemul liniar occidental), precum și o serie de rubrici explicative și observații asupra cîntării respective. Considerăm acest mod de prezentare ca fiind cel mai cuprinzător la ora actuală, cu toată strădania și cheltuiala de timp pe care le necesită. Frumosul și bogatul capitol repertorial (peste 500 pagini) este urmat de o serie de anexe foarte binevenite pentru utilizarea eficientă a repertoriului.

Aceste puține cuvinte, care nu au alt scop decît semnalarea apariției volumului, sînt departe de studiul și analiza care trebuie să întîmpine o astfel de lucrare. Repetăm marea satisfacție și bucurie de a avea încă un foarte util instrument de lucru la îndemînă, felicităm cu căldură pe autoare și ne exprimăm admirația față de efortul depus și de soluțiile de prezentare alese, dorindu-i în continuare multă putere de muncă pentru a întregi cu noi tomuri acest *Repertoriu* atît de dorit și așteptat de cercetători.

MARIN IONESCU

CORNELIU-DAN GEORGESCU

Jocul popular românesc, tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale, București, Edit. Muzicală, 1984, 646 p.

Apariția volumului *Jocul popular românesc, tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale* de Corneliu-Dan Georgescu se înscrie ca o lucrare marcantă în peisajul muzicologiei românești prin nobletea demersului propus, acela de valorificare a datelor și documentelor ce reprezintă o componentă importantă a patrimoniului național, ca și a realizării acesteia cu o admirabilă acribie științifică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lucrarea deosebit de amplă (însumează peste 600 de pagini) alcătuită din două secțiuni, prima studiu introductiv și a doua corpus de melodii instrumentale de joc precedat de o bibliografie selectivă și urmat de un index alfabetic al titlurilor melodiilor a fost concepută ca parte centrală a unui volum foarte important al Colecției Naționale de Folclor ce va fi completat cu alte capitole realizate de diverși cercetători etnomuzicologi și coreologi într-o viziune organică, de sinteză asupra fenomenului de analizat.

Studiul introductiv, model de înaltă ținută științifică, cu o problematică interesantă și densă, așa cum se anunță din chiar titlurile celor 8 subcapitole, se impune prin expunerea de maximă claritate a datelor, prin metodologia deschizătoare de noi perspective.

De la cap. 1 „Considerațiuni preliminare" în care este determinat instrumentarul de lucru, la „Definirea obiectului cercetării", cap. 2, și situarea acestuia în cadrul categoriilor folclorice trecînd prin relevarea datelor fundamentale ale genului muzicii de joc în cap. 3 „Clasificarea melodiilor instrumentale de joc", și la raportul nuanțat ce se stabilește între informația generată de titlu și realitatea diversă a muzicii propriu-zise în cap. 4, „Descrierea familiilor tipologice ale jocului popular românesc", cap. 5, „Privire sintetică asupra structurilor specifice muzicii jocurilor populare românești", cu clasificarea și particularizarea printr-o prismă statistică a posibilelor cazuri de structuri ale ritmului, arhitecturii și melodicii și pînă la „Studiul repartiției zonale a melodiilor instrumentale de joc", cap. 6 și cap. 7 „Privire diacronică asupra muzicii de joc românești" în care este urmărită evoluția genului cu interferențe și contaminări revelatoare dificil de decelat atunci cînd se analizează un fenomen muzical oral ca cel de față și pînă la cap. 8 „Considerațiuni finale asupra muzicii de dans românești și asupra altor aspecte ale complexului sincretic dans popular" cu date auxiliare despre ce conturează imaginea tipologiei muzicii populare, volumul este guvernat de o viziune sistemică, integratorie, realizîndu-se astfel sintetizarea unui material extrem de complex și bogat în semnificații.

Volumului *Jocul popular românesc*, de Corneliu-Dan Georgescu i s-a decernat, pentru valoarea deosebită, premiul Academiei R.S.R., pe anul 1984.

HRISANTA TREBICI-MARIN

CLEMANSA-LILIANA FIRCA

Catalogul tematic al creației lui George Enescu, I (1886—1900), București Edit. Muzicală, 1985, 457 p.

În ultimul timp muzicologia românească s-a îmbogățit cu un nou tip de lucrări, deosebit de semnificativ pentru evoluția disciplinei propriu-zise și anume cataloage tematice, editări de documente transcrise sau facsimilate etc. Acestui gen de exegeză îi aparține și *Catalogul tematic al creației lui George Enescu* de Clemansa-Liliana Firca. Înfrîngînd prejudecata că doar „sinteza" sau eseistica îl situează pe muzicolog printre vîrfurile profesiunii sale (prejudecată întemeiată pe necunoaștere și snobism), autoarea a întreprins un studiu sistematic și foarte adînc asupra manuscriselor enesciene — peste 6 000 de pagini încîlcite într-o țesătură aproape inextricabilă de schițe, variante, fragmente, notații sumare etc. Pornind de la studiul pe document, demers primordial pentru orice construcție teoretică sau analitică, ea a întreprins o cercetare extrem de migăloasă și complexă de descifrare, identificare, datare, ordonare și analiză.

Volumul I prezintă creația anilor de școală (1886—1900) îmbogățind lista celor cîteva zeci de titluri cu un număr surprinzător de mare de noi identificări, totalul ridicîndu-se astfel la 309 lucrări în diferite genuri. Investigarea și relaționarea diferitelor însemnări, bruioane sau fragmente notate la întîmplare pe foi disparate și stabilirea variantelor și versiunilor (autoarea face o distincție netă între acești doi termeni) constituie, prin metodologia adoptată și prin rezultatele atinse, un model de rigoare și înaltă profesionalitate.

Clemansa-Liliana Firca a dăruit astfel muzicologiei noastre un opus esențial ce se impune continuat pentru întreaga operă enesciană.

Lucrarea aceasta este o demonstrație a anvergurii dobîndite de cercetarea enescologică și răspunde cu o exigență exemplară unui comandament esențial al cercetării moderne : crearea instrumentelor fundamentale pentru cunoașterea aprofundată a muzicii românești.

ELENA ZOTTOVICEANU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

BENJAMIN FONDANE

Écrits pour le cinéma, Paris, Ed. Plasma, 1984, 156 p.

În contextul strădaniilor actuale depuse intru „reconsiderarea" integrală a lui B. Fundoianu („B. Fundoianu e un autor nepreţuit cum se cuvine. Nepreţuit pentru că e necunoscut", afirmă Mircea Martin), evaluarea concepţiilor sale privitoare la cinematograf ocupă un loc cu totul particular. Cinematograful nu a constituit pentru acest scriitor revendicat de două literaturi, doar o simplă paranteză existenţială, o preocupare publicistică trecătoare ivită într-un noian de atari preocupări. Ajuns la un moment de criză spirituală, de răscruce în propria-i operă poetică, devenit tot mai neîncrezător în puterea de seducţie a cuvintelor, Fundoianu — Fondane descoperă în film un mod ideal de expresivitate artistică, teritoriul visat al unor varii posibilităţi de mişcare vizuală.

Eseurile ca şi corespondenţa sa pe teme cinematografice (risipite prin publicaţii româneşti, franceze şi argentiniene sau aflate încă în manuscris, textele au fost adunate pentru întîia oară în volum de către Michel Carassou şi tipărite la editura pariziană „Plasma" sub titlul *Ecrits pour le cinéma*), ne relevă un filmolog de excepţie, doldora de idei proaspete şi de o infinită pasiune pentru straniul „instrument al lirismului prin excelenţă" supranumit a şaptea artă. În opinia lui Benjamin Fondane, filmul mut avea un limbaj consolidat, cu propria lui sintaxă diriguită de montaj, cu verbele sale regulate orînduite de travlinguri şi cu cele neregulate însufleţite de panoramice; dintr-o adîncă convingere în forţa magică a imaginilor, dar (probabil) şi datorită dificultăţilor practice de exprimare filmică nemijlocită, s-au născut în 1928 cele trei *Cine-poeme*, scenarii avangardiste de o netăgăduită subtilitate. În pofida afirmaţiilor autorului că ar fi conceput nişte scenarii „scrise spre a fi citite" şi nu turnate, „creaţii pure" prin definiţie, indicaţiile regizorale oferite cu generozitate (îndeosebi *Paupières mûres* şi *Mtasipol* abundă în notaţii ce vizează ritmul, mişcările de aparat, caracterul planurilor etc.) nu exclud intenţia transpunerii lor ulterioare pe peliculă. Din păcate, apărute fiind în preziua izbînzii sonorului, suprarealistele cine-poeme, atît de elogios salutate de Leon Moussinac şi de alte condeie prestigioase ale timpului, au ratat şansa ecranului.

Dispariţia „Marelui mut" a fost receptată de Fondane ca o ireparabilă pierdere a culturii veacului. Refuzul acceptării cinematografului vorbitor („Film vorbitor? Nu, film trăncănitor!") nu conţine în sine nimic deosebit. În apărarea artei tăcute, se ştie, s-au ridicat în epocă nume ilustre de la noi şi de aiurea. Deosebită rămîne însă în cazul lui Fondane intensitatea trăirii evenimentului. Pentru adeptul filosofiei şestoviene, această cotitură a istoriei cinematografului dobîndeşte proporţiile unei drame personale. O dată în plus, încrederea în resursele verbului se clătina: „cuvîntul avea deja multe lucruri pe conştiinţă, dar niciodată nu a coborît atît de jos încît să nu se mai ridice".

Şi totuşi, soarta a vrut ca năzuinţele de realizator ale teoreticianului să-şi caute (dar nu să-şi şi găsească) împlinirea tocmai în cîmpul sonorului. Primii paşi au fost făcuţi în 1930 şi respectiv, 1931, cînd, în calitate de angajat al filialei franceze „Paramount", a contribuit substanţial la înfăptuirea versiunilor româneşti ale filmelor *Parada Paramount* şi *Televiziune* în care jucau, printre alţii, Ion Iancovescu, Pola Illery, George Vraca, Jean Georgescu. Din ce în ce mai convins de „triumful final al artei a şaptea", Fondane şi-a dat destul de repede seama că „sursa răului de care suferă cinematograful nu rezidă în ivirea pe lume a unei descoperiri tehnice, ci în utilizarea ei".

Nu a mai apucat însă a duce la bun sfîrşit decît două dintre numeroasele-i proiecte. În 1934 scrie pentru regizorul Dimitri Kirsanof, scenariul *Rapt* (inspirat de romanul elveţianului Ramuz, *La séparation des races*), deosebit de ofertant, se pare, din punct de vedere al propunerilor de contrapunct audio vizual. Cu tot beneficiul comercial repurtat de acest *Rapt*, cu tot succesul intelectual, obţinut anterior de conferinţele sale de la Buenos Aires, referitoare la cinematograful de avangardă, Fondane n-a reuşit să traducă în practică ideea mult iubită a ecranizării romanului lui Ricardo Guiraldès, *Don Segundo Sombra*.

A turnat în schimb doi ani mai tîrziu, în condiţii de lucru de-a dreptul imposibile, *Tararira*, film muzical ce-i avea drept protagonişti pe membrii celebrului cvartet argentinian Aguilar. A fost un lung metraj la care a trudit enorm (în dubla ipostază de regizor şi scenarist) şi care nu i-a adus nici măcar minima satisfacţie a unei proiecţii publice. Munca istovitoare, dublată de şicanele producătorului local, ce refuzase difuzarea sub pretextul „îndrăznelii" peliculei, au făcut din *Tararira* un cîntec de lebădă. Între gîndul pur al poetului şi duritatea travaliului cineastului se săpase un hău. Peste care nici o punte nu a mai putut fi aruncată.

OLTEEA VASILESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

* * * *Enesciana*, vol. II—III, *Georges Enesco, musicien complexe* (sub red. Mircea Voicana), 1981, 247 p., 17 fig., 1 pl., 27 lei.

DUȚU ALEXANDRU, *European Intellectual Movements and Modernization of Romanian Culture* (Curentele intelectuale europene și modernizarea culturii române), 1981, 197 p., 8,75 lei.

GRIGORE IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, 1981, 711 p., 110 lei.

Acad. ȘTEFAN PASCU (sub red.), *Istoria gîndirii și creației științifice și tehnice românești*, I, *Din antichitate pînă la formarea științei moderne*, 1982, 391 p., 43 lei.

GRIGORE IONESCU și GHEORGHE CURINSKI, *Monumente de arhitectură din zona „Porțile de Fier"* 1983, 93 p., 77 pl., 21 lei.

Institutul de istoria artei, *An Abridged History of Romanian Theatre* (Compendiu de istoria teatrului românesc), 1983, 191 p., 17,50 lei.

* * * *Pagini de veche artă românească*, vol. V/I, 1985, 311 p., 76 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
SYNTHESIS—BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE COMPARÉE
REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR
REVISTA DE FILOSOFIE
REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES
— SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE
— SÉRIE DE PSYCHOLOGIE
REVISTA DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE ȘI ARHEOLOGIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 33, P. 1—92, BUCUREȘTI, 1986.

c. 2360—Tiparul executat de Întreprinderea Poligrafică „Informația", București

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 35